ISTITUZIONI

DI RETTORICA

E DI BELLE LETTERE TRATTE DALLE LEZIONI

DI

BLAIR

DA

FRANCESCO SOAVE

C. R. S.

AD USO DE' LICEI E DE' GINNASJ DEL REGNO D' ITALIA.

Edizione V. Napoletana

TOM. III.

NAPOLI

DALLA STAMPERIA DI CARLO SALVATI

1828.

ISTITUZIONI
DIRETTORICA, E DI BELLE LETTERE
PARTE III.

Dell' arte poetica, e de' varj generi del comporre in verso.

INRTODUZIONE

Molto hanno i critici discordato fra loro sulla vera definizione della poesia. Alcuni han posto la sua essenza nella finzione, appagandosi all' autorità di *Platone* e di *Aristotile*; ma sebbene la finzione abbia assai parte in molti poetici componimenti, v' ha però de' soggetti poetici che non son finti, come quando il poeta descrive oggetti realmente estinti, o esprime i reali sentimenti del proprio cuore. Altri han messo il carattere della poesia nell' imitazione: ma questo pure è troppo indeterminato; conciossiacchè parecchie altre arti sono egualmente imitatrici, e un' imitazione degli oggetti fisici, o degli umani caratteri e costumi può esprimersi nella più umile prosa non meno che nella più enfatica poesia.

La più giusta e più universale idea che dar si possa della poesia sembra essere il definirla ,, un animato linguaggio dell'immaginazione , o della passione espresso in numeri regolari ,, .

Lo storico , l'oratore , il filosofo parlano per ordinario principalmente all' intelletto ; e il loro scopo si è d' informare , persuadere , istruire. Ma il primario scopo del poeta è il dilettare ed il movere ; e perciò all' immaginazione, e alle passioni principalmente egli parla. Può è deve aver di mira ancor l' istruire e il correggere; ma a questo fine egli adempie indirettamemte col movere e dilettare. La sua mente supponsi animata da qualche interessante oggetto , che accende la sua immaginazione , riscalda le sue passioni , e quindi comunica al suo stile una particolare elevazione adattata alle sue idee , e diversa da quella maniera d' espressione , che è naturale ad una mente placida posta nel suo stato ordinario. E poichè l' immaginazione e le passioni assumono naturalmente un tono lor proprio accompagnato da una specie di canto; perciò il linguaggio poetico vuolsi pure legato ad una particolare armonia , che è quella che costituisce il verso.

Tre generi di poesia comunemente distinguonsi , l' epica , la drammatica , e la lirica , comprendendo sotto quest' ultima tutti i componimenti che alle due prime

non appartengono. Noi per maggior chiarezza parlemo prima della poesia Pastorale, che a tutti e tre i generi può riferirsi; poi della lirica propriamente detta; in seguito della didattica e della descrittiva; poscia dell' epica, e della drammatica, e per ultimo della giocosa. Pria di tutto però qualche cosa diremo dell' origine della poesia in generale, che molto lume ci fornirà per quello che di ciascuna sa specie avremo a dire in appresso.

CAPO I.

Dell' origine della poesia.

I Greci, sempre ambiziosi d' attribuire alla propria nazione l' invenzione di ogni cosa, hanno ascritta l' origine della poesia ad *Orfeo*, a *Lino*, a *Museo*. Forse esistetter degli uomini così chiamati, che furono nelle greche contrade i primi distinti cantori. Ma assai innanzi che questi nomi si udissero, e fra le nazioni ove pur non furono mai intesi, esistette la poesia.

La poesia e la musica hanno il lor fondamento nella natura dell' uomo, ed appartengono a tutti gli uomini, ed a tutte le età. Laonde per ritrovare l' origine della poesia noi dobbiamo ricorrere ai deserti, ed ai boschi, dobbiam retrocedere all' età dei cacciatori e de' pastori, vale e dire alla

più rimota antichità, ed alla forma più semplice de' costumi e delle maniere.

Fino da' primi principj della società furonvi delle occasioni, in cui gli uomini tra lor s' univano per feste, per sacrificj, per pubbliche assemblee; e in tutte queste occasioni si sa che la musica, il canto e la danza erano il lor principale trattenimento. Nell' America massimamente noi abbiamo avuta l' opportunità di ravvisar gli uomini nel loro stato selvaggio; e dalle concordi relazioni de' viaggiatori sappiamo che fra le nazioni ancor più barbare di quel vasto continente la musica ed il canto sono in tutte le loro adunanze recati ad un grado incredibile d'entusiasmo; che per mezzo del canto essi celebrano i religiosi lor riti; che con questo deplorano le lor private o pubbliche calamità, la morte degli amici, la perdita de' guerrieri; con questo esprimon la gioja nelle loro vittorie, celebran le grandi imprese della lor nazione e de' loro eroi, si animano vicendevolmente a fare in guerra azioni valorose, o a soffrire la morte e il dolore con imperturbabile costanza.

Or i primi principj delle poetiche composizioni appunto si trovano in queste rozze effusioni, che l' entusiasmo della fantasia o della passione suggerì a quegli uomini indotti, quando erano eccitati davvenimen-

ti interessanti, e dal trovarsi insieme uniti nelle pubbliche adunanze.

Due particolarità dovetter per tempo distinguere questo linguaggio del canto da quelle con cui fra lor conversavano nelle comuni occorenze, vale a dire una insolita disposizione nelle parole, e l'uso di più ardite e forti figure. Invece di distribuir le parole secondo l'ordine usuale, dovettero collocarle secondo l'ordine, con cui destavansi nella loro immaginazione, o quello che più adattavasi al tono della passione, onde eran mossi. Medesimamente gli è certo che in una forte commozione gli oggetti non ci appariscono quali sono realmente, ma quali la passione ce li presenta.

Noi veniamo allora magnificando, ed esagerando ogni cosa; cerchiamo d'interessar tutti gli altri in ciò che cagiona il nostro entusiasmo; paragoniamo le cose piccole alle grandi; chiamiam gli assenti egualmente che i presenti; e vogliam anche il discorso alle cose inanimate. Di quì nascono, a misura de' varj movimenti dell' animo, quelle maniere d'espressione, che ora chiamiamo co' nomi rettorici d'iperbole, apostrofe, prosopopea, similitudine ec.; ma che altro non sono fuorchè il natio originale linguaggio della poesia fra le più barbare nazioni.

L'uomo è poeta e musico per natura,

Lo stesso impulso che produce lo stile entusiastico e poetico produce pure una certa melodia o modulazione di suono adattata a' movimenti di gioja, di dolore, di maraviglia, d'amore, di sdegno. Il suono, parte per natura, per parte abito e associazione, fa una tale patetica impressione sulla fantasia, che sempre diletta anche i selvaggi più barbari. La musica e la poesia pertanto ebbero la medesima origine, furon prodotte dalle cagioni medesime, furon unite nel canto; e finchè rimasero unite, certamente concorsero amendue ad accrescere scambievolmente il potere l'una dell'altra. I primi poeti cantavano i loro versi; e di qui ebbe principio quella che chiamasi *versificazione*, o disposizione delle parole in un ordine più artificioso della prosa, onde adattarsi ad una specie di tono e di melodia. La libertà delle inversioni, che lo stil poetico dovette assumere naturalmente, rende più facile il collocar le parole in qualche specie di misura o di metro, che concorresse colla musica del canto. Molto aspro e rozzo dee credersi che fosse a principio un tal metro; ma piacque, si situò, e a poco a poco la versificazione divenne un'arte.

Le prime composizioni, o trasmesse per tradizione, o ricordate poi in iscritto, furono composizioni poetiche. Imperocchè

questo mezzo naturalmente impiegar dovettero i capi e legislatori, qualor voleano istruire ed animare le loro tribù. Questo era puranche il solo mezzo con cui tramandare le loro istruzioni alla posterità; conciossiachè innanzi all' invenzione della scrittura il solo canto poteva alla memoria ritenersi e richiamarsi.

Questi fatti sono attestati da' più antichi monumenti della storia di tutte le nazioni. Nella prima età della Grecia i sacerdoti, i filosofi, e gli uomini di stato esposero tutte le loro istruzioni in versi. *Apollo*, *Orfeo* ed *Anfione*, loro primi poeti, vengon rappresentati come i primi dirozzatori degli uomini; e' i primi fondatori delle leggi e delle civili società. *Minosse* e *Talete* cantarono sulla lira, secondo *Strabone* (Lib. x.), le leggi che composero, e fino all'età che precedette immediatamente quella d'*Erodoto*, la storia non apparve in altra forma che in quella di poetici racconti. Allo stesso modo presso le altre nazioni i poeti ed i cantori sono i primi che veggonsi comparire. Fra gli Sciti o Goti molti dei loro Re o condottieri furono *scalders*, ossia poeti; e i più antichi scrittori delle loro storie, come *Saxo Grammatico*, dalle rustiche canzoni appunto confessano d'aver tratto le principali loro notizie. Fra le Celtiche tribù nella Gallia, nella Bretagna, e nell' Irlanda sappiamo in quanta ammi-

razione fossero i Bardi. Essi erano al tempo stesso poeti e musici, come furono tutti i primi poeti d'ogni nazione: stavano sempre vicino alla persona del capo o Sovrano, cantavano tutte le grandi imprese di lui, erano impiegati come ambasciadori fra le tribù guerreggianti: e la loro persona era tenuta per sacra. Di tutto ciò abbiamo un testimonio nelle poesie di Ossian, che ancor ci rimangono.

Ma come fra le antichità di tutti i paesi troviamo de' poemi e de' canti; così ne' primi periodi di ciascuna nazione il tenore di siffatti poemi e canti ha moltissima somiglianza, perchè derivati a un di presso dalle medesime occasioni. Le lodi degli Dei e degli Eroi: la celebrazione degl' illustri antenati, il racconto delle stragi guerriere, i canti di vittoria, i canti di lamentazione sopra le sciagure, e la morte degli amici s'incontrano presso di tutti i popoli; e lo stesso fuoco ed entusiasmo, la stessa rozza ed irregolare, ma animata maniera di comporre, uno stile conciso e fervido, ardite e strane figure, sono i generali caratteri di tutte le più antiche originali poesie. Quella forte maniera iperbolica, che noi siamo avvezzi da lungo tempo a chiamar maniera orientale, perchè alcune delle più antiche poetiche produzioni ci vennero dall' oriente, in verità non è più orientale che occidentale. Essa è ma-

tilerà caratteristica dell' età piuttosto che del paese, e appartiene in qualche modo a tutte le nazioni in quell' epoca che diede la prima origine alla musica ed al canto.

Durante l' infanzia della poesia tutti i diversi generi erano misti, e confusi in un medesimo componimento, secondo che l' inclinazione, l' entusiasmo, o gl' incidenti fortuiti dirigevano l' estro del poeta. Nel progresso della società e delle arti incominciarono poi ad assumere quelle diverse regolari forme, e ad esser distinti con quei differenti nomi, sotto de' quali or son conosciuti.

Nè solamente i diversi generi di poesia, ma anche tutto quello che or chiamasi letteratura, a principio era misto e confuso in una solo massa. La storia, l' eloquenza, la filosofia, la poesia, la musica erano allora una cosa sola. L' invenzione della scrittura è quella che ha principalmente contribuito a sperarle. Lo storico allora pose da banda i vezzi della poesia, e cercò di dare in prosa una fedele e sensata relazione de' passati avvenimenti: il filosofo si rivolse ad illuminar l' intelletto posatamente: l' oratore si studiò di persuadere colle ragioni, e sol ritenne dello stile passionato quanto potesse giovare al suo intento. La stessa musica dalla poesia in gran parte venne divisa, il che produsse, conseguenze per molti riguardi all' una e all' altra perniciose.

Finchè rimasero unite, la musica animava la poesia, e la poesia dava forza ed espressione a' suoni musicali. In tale stato era l' arte della musica, quando produsse que' grandi effetti che leggiamo nelle antiche storie. E certamente sol dalla musica accompagnata colle parole noi possiamo aspettarci una forte espressione, e una possente influenza sopra l' animo umano. Dacchè la musica istromentale cominciò a studiarsi come arte separata, spogliata del canto del poeta, e formata d' intralciate artificiali combinazioni d' armonia, perdette tutto l' antico potere di destrare negli uditori delle forti e vive commozioni, e degenerò in un' arte di mero piacere e di lusso.

La poesia però conserva ancora in tutti i paesi qualche avanzo della sua prima originale connessione colla musica. Perchè fosse adattata al canto venne formata in numeri, ossia in una artificiale disposizione di parole e di sillabe, assai diversa ne' diversi paesi, ma tale però, quale è sembrata agli abitanti di ciascheduno di essi più melodiosa e più aggradevole a cantarsi: di che nacque il gran caratteristico della poesia, che chiamiam *verso*.

Le nazioni, e che avevano un linguaggio e una pronuzia più tendente alla musica, fissarono la loro versificazione principalmente sopra le quantità, vale a dire sulla lunghezza e brevità delle sillabe. Altre che non facean sentire la quantità delle sillabe così

distintamente, stabilirono la melodia del loro verso nel numero delle sillabe, nell' acconcia distribuzione degli accenti, o delle pose sopra di esse, e nel ritorno dei suoni corrispondenti, che chiamiam *rima*. La prima maniera fu quella de' Greci e de' Latini, la seconda è quella della più parte delle nazione moderne.

Fra i Greci e i Latini ogni sillaba, o almeno il maggior numero di esse aveva una quantità fissa e determinata; e la lor maniera di pronuziarle rendea così sensibile all' orecchio una tal qualità, che ogni sillaba lunga contavasi precisamonte come eguale di tempo a due brevi. Su questo principio nel verso esametro, per esempio, il numero delle sillabe poteva estendersi fino a diciassette, se quello era composto di cinque dattili ed uno spondeo, come:

Quadrupendant putrem sonitu quatit ungula campum,

o ristingersi fino a tredici, se era composto di cinque spondei ed un dattilo, come:

Et caligantem tetra formidine lucum:

ma il tempo musicale ciò non ostante in ogni esametro era precisamente lo stesso, e

sempre eguale a quello di dodici sillabe slunghe (1)

L'introduzione de' metri greci e latini nei nostri versi sarebbe fuori di luogo, perchè la nostra pronunzia non fa sentire distintamente le sillabe brevi, che nelle parole sdrucciole, e non fa sentire le lunghe, che nell' antepenultima delle sdrucciole, nella penultima delle piane, e nell' ultima delle tronche. Quindi *Claudio Tolommei*, che introdur volle in Italia i versi esametri e pentametri, da pochi fu seguitato.

Uno però de' versi italiani che al metro latino più s' assomiglia è l' endecasillabo detto alla latina, come:

Piangete, o Veneri gemete, Amori.

Un altro è l' endecasillabo coll' accento sopra la quarta e l' ottava, o sopra la quarta e la sesta, che sia terzultima d' una parola sdrucciola, colle quali misure il verso acqstaui il suono de' saffici, come nella

---

(1) Da alcuni credesi, che il piede metrico nel verso latino e greco corrispondesse alla battuta nella musica, e formasse degli intervalli sensibili all'orecchio nella pronunzia del verso medesimo. Veggasi intorno a ciò principalmente la disertazione dell'Ab. *Venini* su'principj dell'armonia musicale e poetica;

seguente traduzione della strofe d' *Orazio* (Ode del lib. 1.)

Piscium et summa genus haesit ulmo
Nota quae sedes fuerat columbis ,
Et superjecto pavidae natarunt
Aequore damae.

« Stettero i pesci sur la cima agli olmi,
« Ch' era già sede cognita ai colombi,
« E ne l' immenso pelago notaro
« Pavide damme.

Drad. dell' Abate VENINI.

Un terzo può dirsi il setterinario sdrucciolo, che somiglia al giambico quadernario , come :

« Giù ne' beati Elisii
« Posa sereno e placido.

Ma oltre agli accenti nella versificazione delle lingue moderne si è pur introdotta la rima ; e varie quistioni si sono agitate intorno alla preferenza della rima , o del verso sciolto , cioè del verso rimato o non rimato. Il difetto principale della rima , spezialmente delle rime accoppiate , quali si usano ne' versi eroici inglesi e francesi si è la chiusa monotona , a cui forzato è l' orecchio alla fine di ogni distico.

Il verso sciolto è libero da questa noja, e permette che un verso si leghi all' altro con egual libertà, come l'esametro de' Latini. Parrebbe quindi che a' soggetti dignitosi, e sublimi, i quali richieggono più franchi e più maschi numeri che la rima, il verso sciolto fosse più adattato. Infatti dalle nostre tragedie la rima è esclusa; e ne' brevi poemetti con molte proprietà dopo l'esempio del *Chiabrera*, del *Frugoni*, dell' *Algarotti*, del *Bettinelli*, del *Paradisi*, del *Parini*, e di altri valenti poeti si preferisce il verso sciolto. Ne' lunghi poemi però la celebrità dell' *Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni* han fatto che più volentieri s'adatti l'ottava rima. E certamente oltrechè questa colle sue alternazioni ne' primi sei versi toglie la noja delle rime perpetuamente accopiate degl' Inglesi e de' Francesi, offre anche sul fine di ogni ottava un riposo non disaggradevole e all' orecchio e alla mente. Nondimeno abbiamo in italia no anche de' lunghi poemi in verso sciolto, come le Sette Giornate del *Tasso*, la Coltivazione dell' *Alamanni*, e le Api del *Rucellai*, la Risiede dello *Spolverini*, e parecchie egregie traduzioni di poemi greci e latini, che leggonsi con piacere.

Dove la rima specialmente è richiesta, si è ne' componimenti in versi corti che senza di essa troppo agevolmente confonderebbonsi colla prosa; e in particolar mo-

do ne' componimenti destinati pel canto, siccome sono le odi, le canzoni, le cantate, e i drammi musicali, dove il ritorno delle medesime desinenze per se favorisce moltissimo la melodia.

CAPO II.

Della poesia pastorale.

Siccome la prima vita degli uomini fu campestre; così da molti fu immaginato, che la prima lor poesia sia stata la pastorale, impiegata da essi a cantar le scene a oggetti campestri.

Ma benchè non sia da dubitare, che molte immagini e allusioni abbiano i primi uomini ricavato da que' naturali oggetti che più conoscevano, non è da creder però che le pacate e tranquille scene della rurali felicità sieno state i primi oggetti, che abbiano ispirato quel genere di comporre che noi chiamiam poesia.

Fu esso nelle prime epoche d'ogni nazione ispirato da avvenimenti ed oggetti che risvegliano le passioni degli uomini, o almeno la loro ammirazione. Le grandi gesta de' loro Dei ed Eroi, le loro proprie guerriere imprese, le prosperità o sciagura dei loro compatriotti od amici fornirono i primi temi a' poeti d' ogni paese. Non potean essi pensare a scegliere per subbietto

ne' loro canti la tranquillità e i piaceri della campagna, finchè questi oggetti erano allor famigliari e comuni.

Sol quando gli uomini incominciarono ad essere adunati nelle grandi città, a conoscere la distinzione de' gradi e delle fortune, a sentir lo strepito delle corti, incominciarono a volgersi addietro, e riguardare la vita più semplice che menata i primi loro padri; e in quelle scene campestri in quelle pastorali occupazioni immaginando un grado di felicità superiore a quella che attualmente essi godevano, concepirono l' idea di celebrarla poeticamente. Alla corte del re Tolommeo *Teocrito* scrisse i primi idillj che si conoscano; e nella corte d' Augusto fu da *Virgilio* imitato.

Sotto tre aspetti diversi però la vita pastorale può essere riguardata: e qual' è attualmente, ridotta ad uno stato abbietto, servile, laborioso, e in cui le occupazioni son divenute dis aggradevoli, e l' idee basse e grsssolane; o qual possiamo supporre che fosse nelle età più antiche e più semplici i quando era una vita di agio e d' abbondanza; quando la ricchezza degli uomini consisteva principalmente in greggie ed armenti; o finalmente qual non fu mai, nè può orrere, ove all' innocenza, all' ingenuità, alla semlicità de' primi tempi si cerchi d' aggiungere il fino gusto e le pulite maniere de' tempi moderni.

Di questi tre il primo è troppo ruvido ed abbietto, il terzo troppo colto e raffazzonato fuor di natura per essere fondamento della pastoral poesia: ed a quello meritamente è tacciato d'essersi qualche volta accostato soverchiamente *Teocrito*, a questo *Fontenelle* con alcuni altri Francesi.

Debbesi adunque tenere lo stato di mezzo fra questi due. Il poeta dee formarsi l'idea di uno stato campestre, quale può aver esistito in certe epoche della società, quando i pastori erano ameni e piacevoli senza esser colti e raffinati, erano piani e semplici senza esser rozzi e grossolani. Il gran diletto della pastoral poesia nasce dal prospetto che offre della tranquillità e felicità della vita campestre. Questa gioconda illusione pertanto deve il poeta serbare accuratamente.

Ben può anche a quella attribuire delle passioni, de' contrasti, e delle avversità, di cui niuna condizione di vita può andar essente ma debbon essere di tal natura, che non urtino la fantasia con oggetti o idee, le quali rendano la vita pastorale spregevole o digustosa.

Ma per divisare più particolarmente la vera idea della pastoral poesia, consideriamo primo le scene, poscia i caratteri, e per ultimo i soggetti e le azioni, che questa specie di componimento dee rappresentarci.

I. Quanto alle *scene*, in ogni pastorale componimento ci si dee porre innanzi distintamente qualche rural prospettiva. Non basta nominar le rose, e le viole, e le aurette, e gli augelli, e i ruscelletti che i comuni facitori di egloghe han sempre in bocca. Un buon poeta dee presentarci un paesetto, che il pittore possa indi copiare. I suoi oggetti debbon esser particolarizzati; il rivo, il monte, il bosco debbon offrirsi in maniera che colpiscano l'immaginazione, e ci faccian distinguere piacevolmente il luogo in cui sono. Un oggetto solo felicemente introdotto basterà qualche volta a caratterizzare tutta una scena, com'è l'antico sepolcro di Bianore, che *Virgilio* ci mette innanzi, e che egli avea presso da *Teocrito*.

Hinc adeo media est nobis via, jamque sepulcrum
Incipit apparere Biamoris; hic ubi densas
Agricolae stringunt frondes etc. (1).
Ecl. IX.

---

(1) . . . . » E mezza strada
» Alla città ne resta: ecco il sepolcro
,, Di Bianore ad apparire appena.
,, Pur or comincia. Or qui dove il soverchio
,, Lussureggiar correggono de' rami
,, Gli agricoltori ec.

Deve oltreciò saper adattare la scena al soggetto dalla pastorale; e secondo che questo è lieto, o melanconico, esibir la natura sotto a quella forma che corrisponda alle commozioni e ai sentimenti che egli ama di eccitare. Così Virgilio nella seconda egloga, che contiene le lamentanze di un amante disperato, con proprietà dà alla scena una fosca e tetra sembiansa:

Tantum inter densas, umbrosa cacumina fagos
Assiduè veniebat, ibi haec incondita solus
Montibus, et silvis studio jactabat inani (1).

II. I *caratteri* debbon essere totalmente di persone campestri, la cui innocenza, e il cui allontanamento dalle brighe del mondo far possono nella nostra immaginazione un piacevol contrasto colle maniere e i caratteri di que' che sono avvolti fra gli strepiti della vita cittadinesca. Non è però vietato che il pastore mostri del buon senso e della riflessione, abbia del brio e della vivacità, ed anche de' teneri e delicati sentimenti; poichè questi più o meno sono

(1) . . . , ,, Sol venia sovente
,, Tra i densi faggi dall' ombrose cime,
,, E in rozze note ai boschi intorno, e ai monti
,, Così indarno sfogava il suo dolore.

attributi degli uomini in tutte le condizioni di vita. Sol dee mostrare in ogni cosa un' ingenua amabile semplicità, astenersi dalle sottigliezze, da ragionamenti astrusi, da' raffinamenti, da' concetti d' una affettata galanteria, che non convengono certamente al suo carattere ed al suo stato. Perciò meritamente si rimprovera il *Tasso*, che quando Aminta sciog ie i capelli di Silvia dal tronco, a cui altri gli avea legati, così l' introduca a parlare:

» Già di nodi sì bei non era degno
» Così ruvido tronco. Or che vantaggio
» Hanno i servi d' Amor, se lor comune
» È colle piante il prezioso laccio?
» Pianta crudel! potesti quel bel crine
» Offender tu, che ti, fea tanto onore?

III. I *soggetti* de' componimenti pastorali presso la più parte de' poeti sono insipidissimi. O gli è un pastore che solitario si sta lagnandosi dell' assenza o della crudeltà della sua amata, e ci vien narrando che per la lontananza di quella inaridiscono l' erbe e languiscono i fiori, o son due pastori che si sfidano al canto recitando alterni versi, che poco han di senso e di sostanza; o simili altri soggetti che dopo gli esempi di Teocrito e di Virgilio, da tutti i cantori d' idillj e d' egloghe veggonsi

ripetuti, e tanto meno interessano quanto son più comuni.

Gesner, poeta svizzero, di cui abbiamo parecchie traduzioni, è un de' primi che abian saputo aprirsi una nuova strada. Egli ha trovata la via di parlare al cuore; ha arricchito i soggetti de' suoi idillj di accidenti che destano i sentimenti più teneri; le scene della domestica felicità vi sono egreggiamente dipinte; i mutui affetti di marito e moglie, di padre e figlio, di fratello e sorella sono spiegati in una dolce e insinuante maniera; ei ci presenta in somma la vita pastorale con tutti gli abbellimenti che può ammettere, ma senza alcun eccessivo raffinamento.

Quelli, fra i Greci, che in questo genere si sono distinti, sono *Teocrito*, *Mosco* e *Bione*; fra i Latini *Virgilio*; fra gli Italiani il *Sannazaro*, il *Rota*, il *Baldi*, e più recentemente il Conte *Pompei*, e il March. *Manara*.

L' Arcadia del *Sannazaro* è mescolata di prosa e di verso. Ei si finge tra pastori d' Arcadia, narra la vita loro, le loro occupazioni, i loro amori, i loro giuochi, le loro feste, i lor sacrificj; e con ciò fa nascere diverse occasioni di eccitare al canto or l' uno or l' altro di que' pastori. Il suo stile però, così nella prosa, come nel verso, è troppo studiato, e manca di quella semplicità che nelle opere buccoliche è ne-

cessaria. Le rime sdrucciole, che nelle sue egloghe egli ha introdotto, sono pur troppo lontane da quella spontanea facilità e naturalezza che aver dee la favella di un pastore.

Anche il tesser l'egloghe in versi sdruccioli non rimati, come altri usano, o in terza rima obbligata, o colle rime a mezzo il verso, mostra soverchio studio mal conveniente al dialogo pastorale; e più adattato a siffatto dialogo sembra l'idillio intrecciato alla maniera de' recitativi con endecasillabi, e settenarj, e con rime libere, ove cadono naturalmente: eccetto quando i pastori introduconsi espressamente a cantare, nel qual caso è convenevole che usino un metro obbligato.

Il *Sannazaro* scrisse pure in latino delle egloghe pescatorie, cangiando la scena dai boschi al mare, e dalla vita dei pastori a quella de' pescatori, e in ciò fu dal *Rota* seguito anche in latino. Ma come la vita de' pescatori è molto più dura e stentata di quella de' pastori, e presenta alla fantasia immagini assai meno aggradevoli e men variate; così questo genere di poesia da pochi altri fu imitato.

Una più felice invenzione è stata quella de' drammi pastorali, del qual genere è la Tancia del *Buonarrotti*, il Pastor fido del *Guarini*, l'Aminta del *Tasso*, la Meganira, la Gelopea, e l'Alcippo del *Chiabrera*. Ma

la Tancia troppo abbonda di riboboli fiorentini, il Pastor fido d' arguzie e di concetti. Di questi non è pur esente del tuttto l' Aminta; ma oltrechè son essi in minor numero, il generale andamento del dramma è poi meglio ordinato, e lo stile assai più naturale, più semplice, più ingenuo, qual si conviene a persone campestri. Egualmente lodevoli per lo stile sono pure i drammi del *Chiabrera*, e i due ultimi anche per la condotta; ma poco noti, perchè la celebrità dell' Aminta ha oscurato tutti gli altri.

Un nuovo genere di poesia buccolica si è pure introdotto a questi ultimi tempi che è quello de' poemi o romanzi pastorali. Il primo a darne l' esempio fu *Gesner* nel suo Dafni, e nel primo Navigatore, amendue in prosa alemanna, come son l' altre sue produzioni. M. *Florian* ne ha scritto in appresso alcuni in francese pur leggiadrissimi, mescolando spesso alla prosa delle canzoni poetiche.

CAPO III.

Della Poesia Lirica.

Il carattere particolare di questa sorte di poesia è riposto sulla supposizione ch' ella sia cantata o accompagnata dalla musica. *Ode* in greco vale lo stesso che canto, e poe-

sia *lirica* esprime ch' ella debbe essere accompagnata dalla lira, o da altro musicale strumento. Questa distinzione non ebbe luogo a principio, poichè ne' tempi primitivi, come abbiam dimostrato, la poesia e la musica andavan sempre congiunte. Ma dacchè vennero separate, que' componimenti, che tuttavia erano destinati ad essere uniti colla musica e col canto, per modo di distinzione furono chiamati *odi* o *canzoni*.

In queste pertanto la poesia ritiene la sua primiera e più antica forma, quella con cui i poeti originali sfogavano il loro entusiasmo, lodavan li Dei e gli Eroi, celebravano le vittorie, deploravano le sciagure. Dal supporre che l' ode ritenga la sua originaria unione colla musica dobbiam dedurre la vera idea, e le particolari qualità di questo genere di poesia. Il canto aggiugne naturalmente alla poesia maggior calore, e tende a sollevare sopra se stessa così la persona che canta, come quelle che ascoltano. Di quì è l' entusiasmo che, all' ode appartiene; di quì le libertà che a lei si permettono; di quì finalmente quella non curanza della regolarità, quel disordine e quelle digressioni che si suppongono ad essa concedute, e di cui alcuni poeti lirici non hanno mancato talvolta di abusare.

Tutte le odi o canzoni si possono comprendere sotto a quattro denominazioni: 1. le *odi sacre* dirette alla Divinità, o composte sopra materie religiose; del qual ge-

pere sono i salmi di *Davide*, i cantici di *Mosè*, di *Debora*, di *Ezechia*, d' *Isaia*, e degli altri profeti, che ci offrono questa specie di lirica nel più alto grado di perfezione.

2. Le *odi eroiche* impiegate a lodare gli eroi, e a celebrare le marziali imprese e le grandi azioni; al qual genere appartengono tutte le odi di *Pindaro*, e alcune poche d' *Orazio*. Questi due generi per lor carattere dominante aver debbono la sublimità e la grandezza.

3. Le *odi morali e filosofiche*, nelle quali i sentimenti sono inspirati principalmente dalla virtù, dall' amicizia, dall' umanità. Di questo genere sono molte odi d' *Orazio*, e molte delle migliori produzioni dei lirici moderni. E qui l' ode tiene uno stato di mezzo, che è quello delle temperate e tenere commozioni.

4. Le *odi festevoli e graziose* fatte unicamente per piacere; quali sono tutte quelle d' *Anacreonte*, alcune d' *Orazio*, e un gran numero di canzoni ed altre produzioni moderne, che s' ascrivono al genere lirico. Il loro dominante carattere essèr dee l' eleganza, la dolcezza, l' amenità.

Una delle primarie difficoltà nel comporre le odi del 1. e 2. genere viene da quell' entusiasmo, che si riguarda come ad esse caratteristico, e che sovente porta alla stravaganza. Un' ode non ha certamente ad

essere così regolare in tutte le sue parti, come un poema didattico od epico; ma in ogni componimento però debb'esservi un soggetto determinato, esser vi debbono delle parti che formino un tutto, debb' esservi della connessione fra queste parti. I passaggi da pensiero a pensiero nell' ode vogliono esser rapidi, quei sogliono nascere da una fantasia avvivata, ma sempre debbono esser tali che conservino la connessione delle idee, e mostrino che l' autore è un uom che pensa, non che sogna o farnetica.

Pindaro, il gran padre della lirica poesia presso i Greci, è stato occasione di spingere alcuni de' suoi imitatori agli eccessi or rammentati. Il suo genio era sublime, le sue espressioni belle e felici, le sue descrizioni pittoresche; ma veggendo essere troppo povero il soggetto di cantar le lodi di quelli che avevano riportato il premio ne' pubblici giuochi; ei fa continue digressioni, ed empie i suoi componimenti di favole degli Dei e degli Eroi, che han pochissima connessione e col soggetto e tra loro. Contuttociò gli antichi lo ammirarono grandemente; ma siccome la più parte delle storie di particolari famiglie e città, alle quali allude, presentemente ci sono ignote, ei diviene per noi sì oscuro, tanto pe' suoi soggetti, quanto per la maniera spezzata e rapida di trattarli, che,

non ostante la bellezza delle sue espressioni, il piacere di leggerlo in noi è molto diminuito. In diversi cori di *Sofoclhe* e d'*Euripide* noi abbiamo lo stesso genere di lirica poesia che in Pindaro; ma trattata con maggior chiarezza e connessione, e al tempo medesimo pur con molta sublimità. Assai fama nel genere lirico pur s'acquistarono presso i Greci *Alceo*, *Saffo*, *Simonide*, *Callimaco* ed altri; ma pochi de' loro componimenti ci sono rimasti.

Fra tutti però gli scrittori di odi, antiche e moderni, non v'ha forse nessuno che nella correzione e bellezza delle espressioni possa ragguagliarsi al principe de' lirici latini *Orazio Flacco*. Egli è disceso da' voli pindarici ad un più moderato grado d'elevazione, e ha saputo unire la connessione de' pensieri e il buon senso colle più scelte bellezze della poesia. Non oltrepassa per ordinario quello stato mezzano che abbiamo detto appartenersi all' ode del terzo genere; e quelle, ove tenta il subblime non sono sempre le sue migliori. Il suo carattere particolare è la grazia e l'eleganza; e in questo niun poe-ta è forse mai giunto a maggior perfezione. Non vi ha chi sostenga un sentimento morale con maggior dignità, o ne tratteggi con maggiore felicità un ameno e festevole, o possegga l'arte di scherzare più piacevolmente, allorchè prende a scherzare. Il suo linguaggio è sì felice, che spesso con una sola parola, o un solo epiteto presenta alla

fantasia un' intera descrizione. Quindi egli è sempre stato e sarà sempre l' autor prediletto delle persone di gusto.

Primo padre de' lirici italiani vien riputato meritamente tl *Petrarca*, il quale si è per lo più anch' egli attenuto a quel genere temperato, che abbiam ricordato in terzo luogo. Le sue canzoni in vita di Madonna Laura, spezialmente quelle sugli occhi appellate le tre sorelle, e l' altra che incomincia: *Chiare, fresche e dolci acque*, sono tutte piene di pensieri dilicatissmi. Quelle in morte spirano il più soave patetico. Le due l' una all' Italia, e l' altra che incomincia: *Spirto gentil che quelle membra reggi*, son piene d' eloquenza, di forza, di maestà.

Gl' imitatori del Petrarca, che sono stati moltissimi nel XV. e XVI. secolo, chi più chi meno, si sono ad esso accostati; benchè niuno sia giunto o pareggiarlo.

Nel secolo XVII. il *Chiabrera* aperse una nuova strada sulle tracce de' Greci. Le sue canzoni eroiche, massimamente quelle per le vittorie delle galere di Toscana, han tutto l' estro pindarico senza il disordine di cui le odi di Pindaro sono accusate. Le anacreontiche, di cui pure in Italia fu il primo autore, spirano tutta la grazia di Anacreonte, e in alcune fors' anche ei lo supera.

Imitatore ed emulo del *Chiabrera* si

nelle canzoni eroiche come nelle anacreontiche, fu l' Ab. *Frugoni*, di cui niun forse ha meglio saputo vestire poeticamente le cose più famigliari, meglio accoppiare la verità e fecondità dell' estro e delle immagini alla felicità e nobiltà dell' espressioni.

Il *Guidi* nelle sue odi è pieno di fuoco. Molto ne ha pure il *Filicaja*, il *Testi*, il *Menzini*. Il P. *Riva*, le cui rime van sotto il nome arcadico di *Rosmano Lapidejo*, ha unito in se lo spirito d' Orazio e del Chiabrera. I due *Zanotti*, il *Manfredi*, il *Ghedini*, il *Lorenzini*, il *Rolli*, il *Zappi*, l' *Algarotti*, *Metastasio*, *Cassiani*, *Paradisi*, *Bonafede*, *Rezzonico*, *Villa*, *Parini*, *Pellegrini*, *Manara* e molti altri si sono anch' essi nella lirica nobilmente distinti nel secolo XVIII., per non parlar de' viventi che abbastanza sono conosciuti.

Ma non vi ha forse lingua, siccome l' italiana, in cui i componimenti che si ascrivono al genere lirico, sien di tante maniere: e qualche cenno converrà farne partitamente.

In primo luogo vengono le odi e le canzoni, che pur distinguonsi in varie classi. Altre diconsi *petrarchesche*, perchè formate ad imitazione di quelle del Petrarca; e queste vogliono uno stile temperato, ma con pienezza di pensieri o fini e delicati, o gravi e sentenziosi, secondo il soggetto,

e un franco maneggio di tutte le propietà, eleganze, e grazie della lingua.

Altre si dicono *chiabreresche*, perchè somiglianti all' eroiche del Chiabrera; e queste domandano vivacità, estro, sublimità, ma il tutto regolato dalla ragione, come si è detto delle odi del primo e secondo genere.

Altre si chiamano *anacreontiche*, perchè formate sullo stile d' Anacreonte; e queste aver debbono tutta la grazia, dolcezza, eleganza, festività, dilicatezza, che abbiamo detto appartenere alle odi del quarto genere.

Vengono in secondo luogo i *poemetti*, altri de' quali si tessono in ottava o sesta rima, altri in versi sciolti, ed altri con rime intrecciate a' versi sciolti liberamente, e che da alcuni si chiaman *selve*. Lo stile dei poemetti per lo più tende all' eroico, siccome i loro soggetti. Ma v' ha puranche de' poemetti morali o filosofici; e questi vogliono uno stile più temperato, ma grave e sentezioso, siccome le odi del terzo genere. In tutti però si esige una certa nobiltà e dignità: il verso sciolto principalmente, quanto è facile a comporsi, altrettanto diviene vile e spregevole, se non è sostenuto dalla grandezza de' pensieri e delle immagini, dalla sceltezza delle parole e delle frasi, dalla ben' temperata armonia de' numeri, e da un' accorta concisione contra-

ria alla soverchia verbosità, di cui han peccato talvolta il *Chiabrera* e il *Frugoni*.

3. I *capitoli*, i quali o versano sopra argomenti lugubri e tetri; ed amano esser tessuti alla dantesca, vale a dire con uno stile robusto simile a quello del *Dante*, con qualche asprezza e sprezzatura nel verso, che a quello stile ben si accorda, ma senza intrecciarvi come si fa da taluno, le parole e frasi più strane, adoperete una volta dal Dante, e riprovate poscia dall'uso: o si aggirano sopra argomenti flebili e lamentevoli, nel qual caso acqistano il nome di *elegie* e vogliono uno stile dolcemente patetico, di che abbiamo alcuni buoni esempi nell' elegie del *Rolli*. Scrivonsi in terza rima anche de' poemetti o eroici, e morali, e filosofici, o festivi ed ameni; e chieggono allora uno stile o sublime e immaginoso, o sentezioso e grave, o piacevole e scherzoso, secondo il loro argomento. Scrivonsi pure da molti in terza rima l' egloghe, le satire, l' epistole; ma delle prime abbiam detto nel capo precedente e delle altre diremo in quello che segue.

4. Gli *endecasillabi* alla latina, che or si usono sciolti, or divisi in terzetti, il secondo verso è un decasillabo sdrucciolo, e il primo e il terzo sono endecasillabi fra loro rimati, come in quello del *Frugoni*:

poi vuol esser distribuito in maniera fra i due quartetti e i due terzetti, che venga sempre crescendo gradatamente, e termini con qualche immagine o sentenza che colpisca la mente o il cuore del leggitore. Oltrecciò ogni parte del sonetto vuol essere riempiuta dal soggetto medesimo, non ha aggiunti oziosi o da inutili episodj. Non vi si tollera negligenza alcuna di stile, o dissonanza di verso, o stentatura di rima. Tutto si vuol perfetto; ed un piccolo neo è talvolta bastante a difformarlo. In mezzo a tante difficoltà non è maraviglia, se gli eccellenti sian così pochi malgrado il numero infinito che tuttodì se ne forma, e se così pochi pur se ne contino presso gli stessi poeti di maggior nome. Nelle poesie scelte del *Petrarca* e del *Frugoni* io ho accennato quelli che sembrano i migliori; e parecchi altri assai pregevoli d' altri poeti s' incontran pure nelle rime scelte stampate dal Gobbi, e nelle rime oneste raccolte dal Mazzoleni.

Ci resterebbe a parlare delle quarte rime, delle sestine, delle ballate, degli enimmi o indovinelli, degli apologhi, e delle novelle. Ma le *sestine*, di cui parecchie s' incontrano nel Petrarca, sono componimenti di cattivo gusto e difficilissimi, che più non s' usano; le *ballate* ridur si possono a' madrigali; le *quarte rime* introdotte dal *Chiabrera* sono anch' esse poco usitate, e come

versano per lo più sopra argomenti morali, così, adoprandole, vogliono particolarmente uno stile grave e sentenzioso. Degli *enimmi* toccato abbiamo quanto basta, parlando dell' allegoria: degli *apologhi* e delle novelle direm nel capo seguente.

CAPO IV.

Della Poesia Didattica.

La poesia didattica ha per oggetto particolare l' istruzione. Ella differisce da un tratto in prosa filosofico, o morale, o critico nella forma soltanto, non già nello scopo e nella sostanza. Per mezzo di questa forma però ella ha varj vantaggi sopra le istituzioni in prosa: coi vezzi della versificazione e del linguaggio poetico ella rende l'istruzione più aggradevole; trattiene e impegna la fantasia colle descrizioni, cogli episodj, e cogli altri abbellimenti che vi frammeschia; e fissa eziandio con opportune sentenze più profondamente nella memoria le cose più importanti.

In più maniera ella può praticarsi. Può trascegliere il poeta qualche soggetto istruttivo, e trarlo regolarmente ed in forma; o senza intraprendere un' opera grande e regolare, può inveir solamente contro alcuni particolari vizj, o far qualchè morale osservazione sopra i caratteri ed i costumi,

come fassi comunemente nelle satire, nell' epistole e negli apologhi, e nelle novelle.

Il più alto genere di poesia didattica è un regolare poema sopra qualche grave ed utile argomento. Di tal natura sono fra i Greci i Lavori, e le Giornate di *Esiodo*, e il poema astronomico di *Arato*; fra i Latini i libri *de rerum natura* di *Lucrezio*, le Georgiche di *Virgilio*, l'arte poetica d'*Orazio*, a cui possono aggiungersi la Poetica e la Scaccheide del *Vida*, la Sifilide del *Fracastoro*, l'Antilucrezio di *Polignac*, la Filosofia neutoniana di *Stay*, gli Ecclissi di *Boscovich ec.*, e fra gl'Italiani la Coltivazione dell' *Alamanni*, le Api del *Ruccellai*, la Poetica del *Menzini*, la Riseide dello *Spolverini*, la Coltivazione de' monti dell' Ab. *Lorenzi*, e alcuni altri.

In un *poema didattico* il metodo e l'ordine è essenzialissimo, non già sì stretto e formale come in un trattato prosaico; ma tale però che chiaramente porga al leggitore una serie connessa d' istruzione. In questa parte vien censurata da molti la Poetica d' *Oazio*; ma il disordine che si scorge nelle comuni edizioni, par che sia tutto da attribuirsi agli antichi copisti; giacchè colla sola trasposizione dei versi, senza farvi alcun altro cangiamento, si può ridursi a poema regolarissimo, siccome han provato *Antonio Riccoboni*, *Daniele Heinsio,* l' avvocato *Petrini*, ed io stesso ultimamente.

Non basta però che un poema didattico sia regolare e metodico. Siccome in esso l'istruzione è il fine proposto; così il suo merito fondamentale consiste ne' solidi pensieri, ne giusti principj, nelle chiare ed acconce illustrazioni.

Oltre a ciò il poeta dee sapere avvivare le sue istruzioni col linguaggio poetico, e coll' introdurre quelle figure e quelle circostanze, che posson dilettare l' immaginazione, nascondere l' aridità del soggetto, abbellirlo colle opportune pitture. Dee puranche introdurre a quando a quando degli acconci episodj, i quali senza far dimendicare il soggetto primario, servano a sollevar l' animo, e dargli riposo dalla stanchezza, che suol produrre una continuata istruzione.

Di tutto questo il miglior modello son le Georgiche di *Virgilio*. Un ordine maraviglioso in lor si scorge; somma esattezza e aggiustatezza di precetti; uno stile sempre poetico; una particolare destrezza in nobilitare le cose ancor più triviali; vivacità di pitture acconciamente distribuite; e singolar sagacità nell' innestare i più nobili episodj, quali sono i prodigj che accompagnarono la morte di Cesare, le lodi dell' Italia, la felicità della vita campestre, la favola d' Aristèo intrecciata con quella di Orfeo e d' Euridice.

Le *satire* e l' *epistole* domandano uno stile più andante e più famiglire, che un

solenne poema didattico. Imperocchè sicco-
ee i loro soggetti sono i costumi e i carat-
tri che occorrono nella vita ordinaria; co-
sì vogliono esser trattati colla facilità e li-
bertà del conversare; e la *Musa pedestris*
de' Latini è quella che dee regnare in si-
mili componimenti.

La *satira* presso i Romani ebbe a prin-
cipio una forma assai diversa da quella che
dopo assunse. La sua origine è oscura, e
sembre che fosse un avanzo dell' antica com-
media scritta parte in verso, e parte in pro-
sa, e abbondante di scurrilità. *Ennio*, e *Lu-
cilio* corressero la sua rozzezza; e finalmen-
te *Orazio* la ridusse a quella forma che pre-
sentemente ritiene. La correzione de' costu-
mi è lo scopo ch' ella professa, e corren-
temente a questo assume la libertà di cen-
surar francamente i caratteri viziosi. Non
dee però prender di mira particolari per-
sone, e molto men nominarle; altrimenti
in luogo di satira divien libello infamatorio

In tre diverse maniere ella è stata trat-
tata da tre gran satirici antichi, *Orazio*,
Giovenale, e *Persio*. *Orazio*, non ha mol-
ta elevazione di stile; ha dato alle sue sati-
re il titolo di *sermoni*; e sembra non aver
inteso d' alzarsi più d' una prosa numerica
La sua maniera è facile e graziosa; pren-
de per oggetto delle sue satire piuttosto le
follie e le debbolezze degli uomini, che i
loro vizj enormi; censura con viso ridente

e mentre moralizza da profondo filosofo, scopre al tempo stesso l'urbanità d'un cortigiano. *Giovenale* è più declamatore e più severo. Egli ha maggior fuoco, e maggior forza, maggior elevazione che Orazio, ma è di molto inferiore nella facilità e nella grazia. La sua satira è più ardente e più mordace, perchè generalmente diretta contro caratteri più malvaggi. Egli, al dir di Scaligero, *ardet*, *instat*, *jugulat*; laddove Orazio *admissum circum praecordia ludit*. Persio ha più somiglianza colla forza e col fuoco di Giovenale, che colla gentilezza d'Orazio. Ei si distingue per sentimenti di nobile e sublime moralità; è scrittor robusto e vivace; ma spesso aspro ed oscuro.

L epistole poetiche, quando s'aggirano sopra soggetti morali o critici di rado s'inalzano sopra le satire. Comunemente han per oggetto le osservazioni su gli autori, o sui costumi e i caratteri; e nel far queste osservazioni il poeta non dee proporsi di comporre un formale trattato; ma far mostra di sfogare il suo capriccio su qualche oggetto particolare che gli abbia dato occasione di scrivere.

In tutte poi le poesie di questo genere una regola essenziale si è quella d'*Orazio*: *Quidquid praecipies, esto brevis*. Molta parte della grazia e della bellezza negli scritti epistolari e satirici è risposta in una spiritosa concisione, la qual dà loro un' acu-

tezza e vivacità, che ferisce piacevolmente la fantasia, e tien desta l'attenzione. Il merito loro dipende pure assaissimo da una felice rappresentazione dei caratteri, e dall'innesto opportuno di brevi storielle e d'apologhi. Come tali componimenti non sono sostenuti dalle bellezze maggiori del linguaggio poetico, vogliono in vece essere abbelliti da veraci pitture; e in questo un certo brio, e certi tratti di spirito, che gli altri generi di poesie di rado ammettono, hanno pur luogo opportuno, e riescono piacevolissimi. *Orazio*, così nelle satire come nell'epistole di questa specie, è il miglior modello che possa proporsi.

Ma oltre ai soggetti morali e satirici, altri pure maneggiare si possono in forma d'*epistola*; ed entrare vi posson ancora le poesie amorose e le elegiache, come sono l'Eroidi d'*Ovidio*, e le sue Epistole *de tristibus*, *et de Ponto*. Queste vogliono esser piene di sentimento; e come il lor merito consiste nell'esprimere acconciamente la passione che ne forma il soggetto; così debbon prender quel tono di poesia che più a siffatta passione convenga.

In italiano le satire e l'epistole da altri scrivonsi in terza rima, da altri in versi sciolti, o sdruccioli, o piani. In terza rima sono le satire dell'*Ariosto*, del *Menzini*, di *Salvator Rosa*, del *Venini* ec., di cui il secondo si è accostato allo stile di

Giovenale, gli altri a quello d' Orazio. In verso sciolto sono i sermoni del *Chiabrera*, del *Gozzi*, del *Paradisi*, e alcuni del *Venini*, e tutti interamente sullo stile d' Orazio, in cui tanto più è da ammirarsi che sieno essi così felicemente riusciti, quanto è più difficile il sapere con verso privo del sostegno della rima tenersi continuamente rasente il suolo senza toccarlo. Molte epistole in verso sciolto abbiam pure del *Fragoni*, dell' *Algorotti*, del *Bettinelli*, del *Pindemonte* e d' altri; ma scritte con uno stile più sollevato. Finalmente in verso sciolto è l' ingegnosa satira del *Parini* sulla maniera con cui le persone di bel mondo passano le varie ore del giorno; ma lo stile vi è sempre nobile e sostenuto, qual convenivasi al carattere di *precettore*, *d' amabil rito*, che quegli fin dal bel principio ironicamente avea assunto.

Gli *apolghi* sono componimenti di vario metro, con cui per mezzo d' immaginati esempi tratti dagli animali, od anche dalle cose inanimate, alle quali il poeta dà anima e senso, cercasi di offrire agli uomini utili istruzioni sopra la loro condotta. Queste, e le *parabole*, specie di *novellette*, furono già molto in uso presso gli Orientali. Fra i Greci *Esopo* sopra degli altri vi si distinse. *Fedro* ed *Aviano* molte delle favole d' Esopo recarono in versi latini, e molte ne aggiunsero di proprie. Gl' Italiani,

poco vi si occuparono fino alla metà del passato secolo, dopo di cui varie ne scrissero *Basilio Grazioso*, il *Pignotti*, il *De Rossi*, il *Passeroni*, il *Bertola*, e ultimamente il *Perego*.

Uno stil facile, ma puro, nitido, e accompagnato da opportune grazie vogliono questi componimenti; e sopratutto che la moralità contenga qualche avviso importante, che dalla favola naturalmente discenda.

Lo stesso è a dirsi delle *novelle* poetiche, delle quali però niuna abbiamo fra i Greci e i Latini, e poche tra gl' Italiani, che dir si possono morali, e non anzi corrompitrici del buon costume.

CAPO V.

Della poesia descrittiva.

Per poesia descrettiva non intendesi alcuna specie o forma particolare di componimento; giacchè pochi ne sono, massimamente di qualche lunghezza, che chiamare si possano puramente descrittivi, o dove il poeta non si proponga altro oggetto che di descrivere; senza metter per base dell' opera sua qualche azione, o narrazione, o qualche moral sentimento. La descrizione generalmente suol introdursi piuttosto come abbellimento, che come soggetto d' un opera regolare. Ma benchè formi di rado

una specie separata di componimenti, ella entra però in tutti i generi di poesia, pastorale, lirica, didattica, epica, drammatica, e in tutti ha un luogo considerevole; sicchè in un trattato dell' Arte poetica merita a buon diritto che debba farsene particolar menzione.

Il ben descrivere è una delle primarie prove dell' immaginazione del poeta, e sempre distingue il genio originale da quello di second'ordine. Ad uno scrittore dozzinale la natura sembre già esausta da coloro che lo han preceduto. Allorchè prende a descrivere un oggetto, ei non sa ravvisarvi nulla di nuovo, o di particolare; i suoi concetti son tutti vaghi e indeterminati, e le sue espressioni deboli e generali; ei ci dà più parole che idee, e l' oggetto per conseguenza da noi si vede in una maniera affatto oscura e indistinta. Al contrario un vero poeta ce lo mette vivamente sott' occhio, ne delinea le distintive sembianze, gli dà i colori della realità e della vita, e le colloca in tal luce; che un pittore agevolmente potrebbe ritrarlo.

In una opportuna scelta di circostanze è posta principalmente la grand' arte della poetica descrizione.

In primo luogo non debbon queste esser volgari e comuni; ma, per quanto si può,

nuove ed originali, onde colpiscano la fantasia e destino l'attenzione.

Debbon in secondo luogo esser tali che particolarizzino l'oggetto descritto, e lo merchino fortemente. Niuna descrizione che si forma sul generale può mai esser buona; perocchè nulla si può mai con chiarezza immaginare in astratto, e tutte le idee distinte sempre versano sopra i particolari oggetti.

In terzo luogo tutte le circostanze debbon esser consentanee all'oggetto; vale a dire, se questo è grande, tutte debbon tendere a magnificarlo, se vago e piacevole, tutte ad abbellirlo; se orrido e mostruoso, tutte a deformarlo; sicchè l'impressione per questo mezzo sopra alla fantasia divenga piena ed intera.

In quarto luogo finalmente le circostanze debbon essere espresse concisamente e con semplicità, massimamente allor che trattasi d'oggetti grandi e sollenni; imperocchè quando sono o troppo esagerante o troppo stemperate e prolisse, indeboliscono sempre l'impressione che il poeta intende di fare.

E' pure da notare che nel descrivere gli oggetti inanimati il poeta per ravvivare la sua descrizione dee sempre mescolarvi qualche esser vivente. Le scene immobili e morte languiscono immediatamente, se il

poeta non sa introdurvi la vita e l' azione, e destarvi il sentimento. Ciò è ben noto ad ogni pittore, che sia maestro nell'arte sua. E' raro il veder dipinta una bella boschereccia, senza qualche oggetto animato che vi appartenga.

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer aevo (1).

La parte toccante di questi bei versi di *Virgilio* è appunto l' ultima che ci mette dinanzi la compiacenza che due amanti aver possono a questa scena campestre.

Oltreciò in una descrizione ogni cosa vuol essere particolarizzata per quanto è possibile, affin d' imprimere nella mente una più distinta e compiuta immagine. Un colle, un fiume, un lago risulta vieppiù alla fantasia, quando si specifica qualche colle, o fiume o lago particolare, che quando si lasciano questi termini nel generale. Così *Orazio* nell' ode XXXI, del Libro I.

---

(1) » Quì freschi sono cristallini fonti,
» Quì molli prati, quì, Licori, opaco
» Bosco; quì consumarmi al tuo bel foco
» Tutta l' etate ancor dolce mi fora.
Egl. X.

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates, quid orat de patera novum
Fundens liquorem? Non opimas
Sardiniae segetes feracis,
Non aestuosae grata Calabriae
Armenta, non aurum aut ebur Indicum
Non rura quae Lyris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis (1)

Molta parte della bellezza nella poesia descrittiva dipende eziandio dalla giusta scelta degli epiteti. Alcuni poeti troppo si mostrano trascurati su questo punto. I loro epiteti sono per la più parte insignificanti e meri riempitivi, che invece d'aggiugnere cosa alcuna alla descrizione l'incombrano e la snervano. Tai sono i *liquidi* fonti, le *bianche* brine, la *fredda* neve, la *calda* estate, le *verdi* fronde, e simiglianti. Ogni

---

(1) Nel tempio dedicato al biondo Apolline
» Che chiede il vate, e che da sacra patera
» Novello vin diffonde?
» Della Sardegna fertile
» Non ei le messi implorerà feconde;
» Non i famosi armenti di Calabria,
» Non gli avorj o le gemme e l'or dell'In-
» dia,
» Nè meta a miei desiri
» Le ville son che tacito
» Con onda cheta va mordendo i Liri.

epiteto o deve aggiugnere una nuova idea all' oggetto che qualifica, o almen servire ad accrescerne, e rinforzarne il noto significato: e ve n' ha pur di quelli che bastano per se soli a compiere un' intera descrizione, e a dipingere con una sola parola alla fantasia tutta una scena, quali sono nell' ode XXII. del libro 1. d' Orazio quelle con cui egli caratterizza le Sirti, il Caucaso, e l' Idaspe:

Sive per Syrtes inter aestuosas,
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum, vel quae loca fabulosus
Lambit Hydaspes;

dove l'*aestuosa* ci dipinge le burrasche, cui van soggette le Sirti, l' *inhospitalem* gli impraticabili deserti del Caucaso, e il *fabulosus* le favole cui ha dato luogo l'Idaspe.

Fra tutti i poeti niuno forse nell' arte del descrivere è giunto peranche ad eguagliare Omero, il quale con molta ragione fu detto:

» Primo pittor delle memorie antiche.

Quest' arte egli mostra per eccellenza in amendue i suoi poemi; e singolarmente nell' Odissea, che è quasi tutta di genere descrittivo. Le avventure d' Ulisse in questo poema sono dipinte per modo, che il leg-

gitore, meglio che intendere un racconto di cose finte, crede vedere egli stesso una rappresentazione di cose vere, e segue Ulisse in tutti i suoi accidenti così passo passo, che mai nol perde di vista. Abilissimo nelle descrizioni fu pur *Virgilio*; ed oltre le molte e leggiadre che veggonsi nelle sue Georgiche, la pittura singolarmente della prosa e dell' incendio di Troja nel libro II. dell' Eneide, e quella dell' Inferno nel VI. non possono esser più vive. Tra i poeti italiani vivissima è la pittura del conte Ugolino nel *Dante*; varie assai leggiadre se ne incontrano ne' trionfi del *Petrarca*; le descrizioni poi o di fatti o di luoghi, o d' avvenimenti, che ad ogni tratto si veggono ne' poemi dell' *Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni*, del *Fortiguerri*, del *Tassoni*, del *Bracciolini*, e ne' poemetti dèl *Frugoni*, dell' *Algorotti*, del *Bettinelli*, del *Roberti*, del *Parini* ec. offrono de' bellissimi quadri in gran numero.

CAPO VI.

Della poesia epica.

Il poema epico è universalmente riconosciuto come il più dignitoso fra tutte le opere poetiche, e insieme il più difficile a ben eseguirsi. Il formare una storia poetica, la qual diletti e interessi ogni leggito-

re, l'empirla di accidenti adattati, l'avvivarla con varietà di caratteri e di descrizioni; e in un'opera così lunga mantener quella propietà di sentimenti, e quella elevazione di stile, che il carattere epico richiede, è indubitamente il più alto sforzo del poetico genio: e quindi sì pochi in questa impresa felicemente son riusciti.

La natura dell'epopea consiste propriamente nella poetica esposizioue di qualche illustre intrapresa, e il suo carattere dominante è l'ammirazione eccitata dall'eroiche azioni. È bastantemente distinta dalla storia sì per la sua poetica forma, che per la libertà delle finzioni di cui si serve. È più placida della tragedia, poichè sebbene in certe occasioni ammetta, anzi richiegga il patetico e il veemente, ciò non riguardasi come suo carattere particolare. Domanda più di ogni altra specie di poesia una dignità grave, eguale, sostenuta. Prende maggior estensione di tempo e d'azione che la poesia drammatica, con che permette uno sviluppo di caratteri più compiuti: e laddove il dramma spiega i caratteri principalmente per mezzo de' sentimenti e delle passioni, il poema epico principalmente gli spiega per mezzo delle azioni; sicchè le commozioni da esso prodotte son men violenti, ma più prolungate.

Tali sono le generali caratteristiche di questa specie di composizione. Ma per dar-

ne un' idea più particolare, prenderemo a considerare il poema epico sotto a tre capi: primo rispetto al soggetto o all' azione; secondo, rispetto agli attori, o ai caratteri; terzo, rispetto alla narrazione del poeta.

ARTICOLO I.

Del soggetto, e dell' azione.

In soggetto del poema epico deve avere tre proprietà: deve esser *uno*, deve esser *grande*, deve essere *interessante*.

I. L' azione o l' impresa che il poeta sceglie per suo soggetto dee esser *una*. L' importanza dell' unità per far sull' animo una piena e forte impressione è grandissima in ogni genere di componimento, ma nel poema epico principalmente. Imperocchè nel racconto d' eroiche avventure, è facile il concepire che molti fatti dispersi e indipendenti non possono mai colpire un leggitore così profondamente, nè sì fortemente impeguare la sua attenzione, come una favola, che sia una, e connessa, dove i varj accidenti dipendono l' un dall' altro; e tutti cospirino all' adempimento di un medesimo fine.

Ne' grandi poemi epici questa unità di azione bastantemente è palese. *Virgilio*, a cagion d' esempio, ha scelto per suo sog-

getto lo stabilimento d' Enea in Italia; e dal principio a fine questo soggetto ci è sempre in vista, e insieme ne lega tutte le parti con una piena connessione. L' unità dell' Odissea d' *Omero* è della stessa natura, cioè il ritorno e ristabilimento d' Ulisse nella sua patria. Il soggetto del Tasso è la liberazione di Gerusalemme dagli infedeli. Nell' Iliade il soggetto è l' ira d' Achille colle conseguenze che produsse. È da confessare però che l' unità e la connessione non è quì così sensibile all' immaginazione, come nell' Odissea e nell' Eneide; imperciocchè per varj libri Achille perduto nell' iniziazione è fuor di vista; e la fantasia non si ferma sopra altro oggetto, che su gli avvenimenti dei due eserciti che veggiam contendere in guerra. Nell' Orlando furioso, benchè v' habbia una specie d' unità e connessione nel piano generale, sembra però che l' *Ariosto* siasi studiato di nasconderla nelle parti col passaggio continuo di luogo a luogo, e d' una in altra azione, e colla frequente sospensione delle storie incominciate per intavolarne altre nove.

Non è tutta via da interpetrarsi l' unità d' azione sì strettamente, che escluda qualunque episodio, o azione subordinata. Per *episodio*, sembra che Aristotile abbia inteso un' espansione della favola generale in tutte le sue circostanze. Noi ora intendiamo certe azioni incidenti, connesse bensì coll' azione principale, ma non così -uasa)

ziali alla medesima, che il soggetto primario del poema venisse a soffrirne, qualora si fossero tralasciate. Di tal natura è la visita e la conferma di Ettore con Andromaca nell' Iliade, la storia di Caco, e di Niso, ed Eurialo nell' Eneide, le avventure di Tancredi con Clorinda ed Ermina nella Gerusalemme liberata.

Le regole circa gli episodj sono le seguenti; primo, debbon essere introdotti naturalmente, aver sufficiente connessione col soggetto del poema, sembrar parti inferiori attinenti al medesimo, non mere appendici ad esso appiccate. Contrario a questa regola, e perciò difettoso, è nel secondo libro della Gerusalemme il lungo episodio d'Olindo e Sofronia, de' quali nel resto del poema più non si parla. La passione di Didone nell' Eneide, e le arti di Armida nella Gerusalemme non si possono propriamente chiamare episodj, perchè formano una considerevole porzione del nodo de' poemi medesimi.

Secondo. Gli episodj debbono presentarci soggetti di diverso genere da que' che precedono e che seguono nel corso dell' opera. Imperciocchè appunto in grazia della varietà gli episodj sono introdotti. In un opera così lunga qual è un poema epico, servon a diversificare il soggetto, e sollevare il leggitore col cambiamento di scena. Per la qual cosa in mezzo ai combattimenti un episodio di genere marziale sarebbe fuori di

luogo: laddove la visita d' Ettore ad Andromaca nell' Iliade, e l' intertenimento d' Erminia col pastore nel settimo libro nella Gerusalemme, ci forniscono un bel inteso e piacevol ritiro dal campo e dalle battaglie.

Terzo. Finalmente siccome l' episodio e introdotto ex-professo per un abbellimento; così debb' essere lavorato con una fina eleganza: e di effetto ne' pezzi di questo genere è dove per ordinario i poeti spiegano tutta la loro arte.

L' unità poi dell' epica azione. oltre alle cose dette, necessariamente richiede che questa sia intera e compiuta, vale a dire, come s' esprime *Aristotile*, che ella abbia un principio, un mezzo, ed un fine. L' autore, o riferendo il tutto in persona propria, come fa *Omero* nell' Iliade, il *Tasso* nella Gerusalemme, l' *Ariosto* nell' Orlando furioso: o introducendo alcun degli attori a riferire quel ch' è accaduto innanzi all' aprimento del poema, come lo stesso *Omero* nell' Odissea, e *Virgilio* nell' Eneide; dee sembre cercare di dar una piena informazione di tutto ciò che appartiene al suo soggetto, non dee mai lasciar digiuna la nostra curiosità sopra verun articolo, dee recarci precisamente al compimento del suo assunto, e quivi conchiudere.

Circa alla durata dell' epica azione niun preciso limite può accettarsi. Nell' Iliade,

secondo *Bossu*, l' azione non oltrepassa il termine di quarantasette giorni. L' azione dell' Odissea compiuta dalla distruzione di Troja alla pace d' Itaca si estende ad otto anni e mezzo; ma cominciando dalla prima comparsa dell' Eroe, cioè dalla partenza d' Ulisse dall' Isola di Calipso, comprende solamente cinquantotto giorni. Similmente l' Eneide calcolata dall' incendio di Troja fino alla morte di Turno inchiude circa sei anni; ma principiando dalla tempesta che gittò Enea sulle coste dell' Africa, si valuta tutt' al più ad un anno e qualche mese.

II. La seconda propietà dell' azione epica è che sia *grande*, vale a dire che abbia sufficiente splendore ed importanza, sì per fissare la nostra attenzione, sì per giustificare il magnifico apparato che il poeta le presta.

Alla grandezza del soggetto epico contribuisce ch' ei non sia d' una data troppo moderna, nè cada in un' opera troppo conosciuta. Quest' avvertenza non hanno avuto *Lucano* e *Voltaire* nella scelta de' loro soggetti, e perciò tanto meno lodevolmente ne' lor poemi sono riusciti.

L' antichità è favorevole a quelle alte e auguste idee, che l' epica poesia dee risvegliare; tende ad ingrandire nella nostra immaginazione così le persone, come gli avvenimenti; e, quel che più monta, forni-

sce al poeta la libertà d'adornare il suo soggetto per mezzo della finzione.

Laddove tosto che viene entro i cancelli d'una storia reale ed autentica, questa libertà è imbrigliata. Il poeta allora o dee ristringersi totalmente alla pura storica verità, come ha fatto *Lucano*, a rischio di rendere la sua storia digiuna; o se n'esce, come ha fatto *Voltaire* nell'Enriade, ne segue questo svantaggio, che negli avvenimenti ben noti, le parti vere e le finte non si possono mescere e incorporare naturalmente.

Nell'epopea, dove l'eroismo è la base dell'opera, e dove lo scopo che sia ha di mira è di eccitare la maravigla, le storie antiche e tradizionali sicuramente son le più opportune. Qui l'autore può scegliere nomi, e caratteri, e avvenimenti per fabbricarvi il suo poema, bastando che non sien essi del tutto ignoti, mentre gli lasciano, per la distanza del tempo e la lontananza della scena, una piena libertà all'invenzione e alla finzione.

III. La terza proprietà richiesta nel poema epico è che sia *interessante*. Molto importa a questo proposito il saper prender soggetto che abbia relazione intima colla propria nazione, siccome hanno fatto *Omero* e *Virgilio*. Ma ciò che rende interessante un poema epico a qualunque leggitore di qualsivoglia nazione è la sagace condotta

dell' autore nel maneggio del suo soggetto. Ei dee formarne la traccia in maniera che possa comprendere molti incidenti atti a commovere. Non deve abbagliarci perpetuamente con imprese di valore, perocchè ogni leggitore si stanca al continuo strepito delle battaglie; ma dee procurare di toccarci il cuore. Quanto più un poema epico abbonda di situazioni che destano sentimenti di amore, di amicizia, di benevolenza, d' umanità, egli è tanto più interessante; e questi formano sempre i tratti dell' opera più graditi.

Tali sono nell' *Iliade* la visita d' Ettore ad Andromaca, il dolore d' Achille per la morte di Patroclo, quello di Andromaca, d' Ecuba, e di Priamo per la morte d' Ettore, l' andata di Priamo ad Achille per ricuperare il corpo del figlio: e nell' *Odissea* quasi tutte le avventure d' Ulisse, il dolor di Penelope per l' assenza di lui e la partenza di Telemaco, i riconoscimenti, che fanno di Ulisse in diverso modo e diverso tempo Telemaco, la nutrice, i due Pastori, Penelope, e Laerte.

Tali nell' *Eneide* l' incendio di Troja, la morte di Priamo, la pietà d' Enea verso Anchise, el il suo dolore per la perdita di Creusa, l' amore e la disperazion di Didone, la morte d' Eurialo, cui l' amico Niso indarno tenta salvare, e il pianto del-

la madre di quello, la morte di Lauso, il pianto d' Evandro sul corpo di Pallante.

Tali nella *Gerusalemme liberata* l' avventura di Olindo e Sofronia, cui tanto spiace di veder poscia dal poeta affatto dimenticati, il dolor di Tancredi per la morte di Clorinda, guaste però dei lambiccati concetto del suo lamento sopra la tomba di lei, l' incontro d' Erminia col pastore, la disperazione d' Armida, troppo anch'essa però concettosa.

Tali finalmente nell' *Orlando furioso* le avventure d' Olimpia e di Doralice, il dolore d' Isabella e di Fiordiligi per la morte di Zerbino e di Brandimarte, e sopratutto la storia di Ruggiero preso a Bulgari, liberato da Leone, costretto dalla gratitudine a combatter per questo contro la sua Bradamante ecc.

Quello poi che a rendere interessante il poema contribuisce sopra d'ogni altra cosa, è il saper dipingere gli Eroi principali in maniera, che fortemente impegnino a favor loro il leggitore, e gli faccino prendere viva parte agli ostacoli, alle traversie, ai pericoli ch' essi incontrano.

Questi pericoli od ostacoli, formano quel che si chiama il *nodo* del poema, nel cui intreccio giudizioso consiste la principal arte del poeta epico. Deve egli scuotere la nostra attenzione col presentarci difficoltà che sembrino minacciare infausto successo

all' impresa de' personaggi che ci stanno a cuore; dee far crescere e moltiplicarsi gradatamente queste difficoltà, finchè dopo averci tenuti in uno stato di sospensione e agitazione apra con una acconcia catena di accidenti, e in maniera probabile e naturale, la strada allo scioglimento del nodo.

La più comune opinione de' critici è che il poema epico debba terminare prosperamente; perciocchè un fine sciagurato deprime l' anima, e troppo sarebbe, se dopo le difficoltà e i disastri che comunemente abbondano nel poema medesimo, l' autore volesse anche mettervi il colmo con un esito infelice. Quindi non sono da imitare *Lucano* e *Milton*, che hanno conchiuso i loro poemi, l' uno colla distruzione della romana repubblica, l' altro coll' espulsione de' primi padri dal Paradiso.

ARTICLO II.

Dei caratteri.

Siccome è dovere pel poeta epico il tessere una tavola probabile ed interessante fondata sulla natura; così dee studiare di dare a tutti i suoi personaggi caratteri proprj e ben sostenuti, i quali coll' andamento dell' umana natura convenevolmente si accordino.

Non è però necessario che ogni autore

sia moralmente buono; anche i caratteri imperfetti e viziosi trovar vi possono luogo opportuno: i principali attori sono quelli che debbono sempre tendere a destar l' amore e l' ammirazione piuttosto che l' odio e il disprezzo.

Qualunque poi sia il carettere che il poeta dà a ciascuno de' suoi attori, dee procurare di serbarlo sempre uniforme e coerente a se medesimo. Ogni cosa ch' ei fa o dice debb' essere a lui adattata, e servir a discernere l' un personaggio dall' altro.

I caratteri poetici posson distinguersi in due classi, generali e particolari. I caratteri generali souo quelli di saggio, valente, virtuoso senza ulteriore specificazione; i particolari esprimono quella specie di saviezza, o valore, o virtù, in cui ciascuno è più eminente. Questi esibiscono i particolari tratti che distinguono un individuo dall' altro, che marcano la differenza delle medesime qualità morali in diversi uomini, secondo che son combinate con altre diverse disposizioni del loro temperamento. Nel delineare questi particolari caratteri è dove principalmente l' ingegno di se fa mostra. In questa parte *Omero* si è segnalato sopra degli altri.

Nell' *Iliade* Achille, Agamennone, Menelao, Nestore, Ulisse, Ajace, Diomede, Stenalo, Antiloco, Patroclo, etc. dalla parte de' Greci; Ettore, Sarpedonte, E-

nea, Paride, Priamo, Antenore, Ecuba, Andromaca, Elena, dalla parte de' Trojani, han caratteri tutti distinti, e tutti sempre ben sostenuti, al che non meno delle azioni contribuiscono i frequenti discorsi con cui ciascuno scopre vie più chiaramente le interne disposizioni dell' animo suo.

Nell' *Odissea* par ch' egli siasi studiato di porre in vista tutti i diversi caratteri che si scopran negli uomini. L' inumana fierezza de' Ciclopi e de' Lestrigoni; le insidiose lusinghe de' Lotofagi; l' oziosa mollezza de' Feaci; la voracità ed insolenza de' Proci; la modesta virtù e il coraggio del giovane Telemaco; la disinvolta e amorevole cortesia del giovane Pisistrato; la senile gravità e savie zza di Nestore; la gratitudine di Menelao verso d' Ulisse; la sagacità, la prudenza, la fortezza de' mali, e il valore di questo Eroe principal del poema; la munificenza d' Alcindo; il grazioso e rispettoso contegno del figliuol suo Laodamente, opposta all' orgogliosa ed impertinente leggerezza d' Eurialo; la fedele amorevolezza de' pastori Eumeo e Filezio, e fino del vecchio cane Argo, opposta alla slealtà dell' insolente Melanto, l' abbiettata tracotanza del pitocco Iro; l' abbattuta decrepitezza di Laerte; lo sregolato amor paterno d' Eupite; la tenerezza materna, la fedeltà conjugale, e la prudente diffidenza di Penelope; il costante ravvedimento di Elena;

il cuor benefico di Nausicaa unito al più modesto e savio contegno; l' eminente virtù di Arete; l' ingenua, amorasa cordialità della nutrice Euriclea; l' amor passionato di Calipso; la malizia di Circe; il canto traditore delle Sirene; la sregolatezza delle sedotte ancelle di Penelope etc.: tutto è rappresentato colle più naturali, più vive, e più evidenti pitture.

Virgilio ne' caratteri non è egualmente felice. Pochi ne sono da lui trattegiati e lumeggiati a dovere. Fra i Trojani, eccetto Enea, niuno ha distinto carattere, e il suo fido Acate è di tutti il personaggio più insignificante. Lo stesso Enea, annunziato a principio come il più pio, più giusto, più virtuoso nel congedarsi da Didone mostra una scortese e ribbuttante durezza. Oltreciò nella guerra co' Latini, come ha osservato meritamente. *Voltaire*, il leggitore è tentato a prender piuttosto le parti di Turno contro d' Enea che viceversa. Turno principe giovane, valoroso, innammorato di Lavinia, e a lei congiunto di sangue viene a lei destinato in isposo con generale consentimento, e dalla madre di essa è particolarmente favoreggiato. Lavinia medesima non mostra ripugnanza a queste nozze. Improvisamente arriva uno straniero, un fuggiasco di lontano paese, che non l' ha mai veduta, nè la vede in tutto il poema, e che fondando sopra oracoli e

vaticinj le sue pretensioni ad uno stabilimento in Italia, mette colla guerra tutto il paese sossopra, uccide l' emente di Lavinia e cagiona la morte della madre di lei. Siffatta condotta non è certamente la più opportuna per renderci favorevoli all' Eroe del poema; e il difetto sarebbesi facilmente emendato, se il poema avesse fatto che Enea in luogo di affliger Lavinia, e funestarne tutta la casa, l' avesse libereta da qualche rivale, odioso non meno a lei che a tutto il paese.

Il carattere di Didone è il più ben sostenuto che sia in tutta l' Eneide. L' ardor della sua passione, l' impeto del suo sdegno, e la violenza de' suoi trasporti esibiscono una figura molto più animata d' ogni altra che Virgilio abbia delineato.

Nondimeno anche l' astuzia di Sinone, la crudel ferocia di Pirro, la sconsigliatezza delle donne trojane nell' incendio delle navi, e la successiva lor timidezza ed incostanza, l' amicizia di Niso, l' imprudenza d' Eurialo, il mulierbre dolore della madre di lui, diverso dal dolor virile del padre di Pallante, e dal dolor disperato di Mezenzio padre di Lauso, il virtuoso carattere di questo giovane, il feroce carattere di Mezenzio son ben dipinti.

Il Tasso ne' caratteri è riuscito meglio assai di Virgilio. Goffredo condottier dell' impresa è prudente, moderato, intrepi-

do; Tancredi è acceso d'amore per Clorinda, ma insieme magnanimo, valoroso, e ben contrastato col fiero e brutale Argante; Rinaldo è giovane fervido ed iracondo, è sedotto dalle lusinghe e dalle arti d'Armida, ma in fondo è pieno di zelo, d'onore e d'eroismo. Il coraggio di Salimano nelle maggiori traversie è sempre imperterrito. La tenera Erminia, l'artificiosa e violenta Armida, la virile Clorinda son tutte figure egregiamente dipinte ed animate.

Minore diversità di caratteri forse scorgesi nell'*Ariosto*. La bravura più o men grande sembra il carattere universale di tutti; se non che questa de' Sarraceni è per lo più accompagnata dalla ferocia, e talora dalla fronde, ne' Cristiani da sentimenti più nobili e generosi. I Caratteri più distinti presso di lui sono l'amor costante di Bradamante e Ruggiero, e l'amor tenero d'Isabella per Zerbino, di Fiordiligi per Brandimarte.

In ogni poema epico suol esservi un personaggio distinto sopra degli altri che costituisce l'eroe della favola. Il carattere di questo debb'essere più eminente, e come quello che dee maggiormente eccitar l'ammirazione e l'amore, nulla aver deve di spregevole ed odioso. Tale è Ulisse nell'Odissea, Goffredo nella Gerusalemme, Fingal nel poema di *Ossian*. Achille nell'Iliade si rende alquanto odioso per l'ostinata

ira e l' eccesiva ferocia, benchè questi difetti dall' altezza dell' animo, dalla forza dell' amicizia, dalla generosità siano compensati almeno in parte. Il carattere di Enea presso Virgilio meglio soddisferebbe, se privo fosse dei difetti pocanzi accennati. Nell' *Ariosto* non si sa bene qual sia l' eroe del poema. Se questi è Orlando, come il titolo sembra indicare, e come pur mostra la stravagante forza che gli è attribuita; e il fine da lui posto alla guerra colla ferita di Sobrino, e la morte di Agramante e Gradasso, troppo certamente conviene che l' eroe veggasi per la più parte del poema divenuto oggetto di compassione e di riso per la più strana e furiosa pazzia. Nè meno a rimproverarsi è nel Paradiso perduto di *Milton*, che quegli che fa più comparsa, che più agisce, che più felicemente riesce nella sua intrapresa, sia Satanasso, talchè egli sembra l' eroe di quel poema.

Oltre gli umani attori, non picciol luogo nell' epica poesia occupano solidamente attori d' un altro genere, vale a dire gli Dei, e gli esseri soprannaturali. Questa che chiamasi *macchina* del poema, da alcuni si reputa essenziale, fondandosi eglino principalmente sull' esempio d' Omero e di Virgilio; da altri vorrebbesi esclusa, come incompatibile con quella probabilità e appa-

renza di realità, che essi credono dover regnare in questo genere di scritti.

Ma benchè forse non sia impossibile il formare un poema epico interessante, senza introdurvi alcun essere soprannaratule, egli è certo però che nell'epica poesia, dove la maraviglia e le grandi idee più che altrove debbon dominare, il portentoso e soprannaturale fornisce al poeta un grande vantaggio. Esso l'abilita ad ingrandire il suo argomento per mezzo di questi oggetti augusti, che la religione v'introduce, e gli permette di estrudere e variare il suo disegno, comprendendo in esso il cielo, la terra, l'inferno, gli uomini, e gli esseri invisibili, e tutta l'ampiezza dell'universo.

Al tempo stesso però nell'uso di questa macchina deve il poeta essere temperato e prudente. Non è in sua balìa l'inventare qualunque sistema di cose soprannaturali e portentose. Debbon queste aver sempre qualche fondamento sulla popolare credenza, onde acquistare quel grado di probabilità che troppo è necassario.

Omero è accusato non a torto di aver in più luoghi dell'Iliade degradati soverchiamente gli Dei, spezialmente nelle conjugali risse fra Giove e Giunone, e nelle indecenti contese fra gli Dei inferiori, secondo che prendono ne' due eserciti guerreggianti diverso partito; sebbene a sua escusazione, almeno in parte, giovar può

il ricordare che secondo le favole di quei tempi gli Dei erano di poco superiori all' umana condizione, e soggetti alle stesse passioni degli uomini.

Virgilio ha rappresentato anch' esso gli Dei soggetti alle passioni umane, ma gli ha figurati con maggior dignità e decenza.

Il *Tasso* ha sostituito acconciamente gli esseri soprannaturali secondo la cristiana religione, e vi ha aggiunto i portenti della magia, a' quali allora prestavasi tuttavia credenza. Ma il Romito, che per una caverna conduce al centro della terra i messaggieri spediti in traccia di Rinaldo, e il portentoso viaggio che essi fanno all' Isola fortunate, portano il maraviglioso alla stravacanza,

Più stravaganti sono gli effetti della magia nel Morgante del *Pulci*, nell' Orlando innammorato del *Bojardo* e del *Berni* nell' Orlando furioso dell' *Ariosto*, nell' Amadigi di *Bernardo Tasso*, nel Ricciardetto del *Fortiguerri*, e simili; nè lasciano di urtar bene spesso spiacevolmente la fantasia, quantunque in sifatti poemi romanzeschi le stravaganze si credessero più tollerabili.

Un singolare contrasto nella Lusiade di *Camoens*, poeta portoghese, fa la mescolanza ch' egli introduce della cristiana religione colla pagana mitologia, unendo insieme Cristo e la B. Vergine con Giove, Venere e Bacco.

La peggior machina però è quella dove introduconsi i personaggi allegorici come attori reali. Questi possono qualche volta aver luogo nelle descrizioni, ove servono d'abbellimento; ma non si deve permettere mai che abbiano una parte reale all'azione del poema. Imperciocchè essendo aperte e dichiarate finzioni, essendo meri nomi d'idee astratte, a cui niuna immaginazione può attribuire un'esistenza personale, se mescolati si veggono cogli umani attori, formano una intollerabile confusione di ombre e realità, e tutta la consistenza dell'azione è affatto distrutta. Perciò assai più da lodare è *Virgilio*, il quale per mettere la discordia fra i Latini e i Trojani fa uscir Aletto dall'inferno, che l'*Ariosto* il quale fa scendere S. Michele a cercar la Discordia medesima, e *Voltaire* che, oltre alla Discordia, fra i personaggi misti agli umani attori introduce nell'Enriade l'Astuzia; e l'Amore, e dà loro non piccola parte nell'intreccio di tutto il poema.

ARTICOLO III.

Della narrazione.

Nella narrazione non è di molto rilievo che il poeta o racconti tutta la storia in persona propria, o introduca qualcuno de' suoi personaggi a narrare una parte dell'a-

zione che sia eccaduta innanzi al cominciar del poema. Dove il soggetto è di grande estenzione, e abbraccia gli avvenimenti di molti anni, come nell' Odissea e nell' Eneide, il secondo metodo è preferibile; quando il soggetto è più ristretto e di più corta durata, come nell' Iliade e nella Gerusalemme, il poeta può senza svantaggio attenersi al primo.

Nella proposizione del soggetto; nell' invocazione della Musa, e nelle altre cerimonie d' introduzione il poeta può similmente variare a piacere suo. È da avvetire soltanto che il soggetto dell' opera sia proposto con chiarezza, e senza pompa affettata e sconvenevole; imperocchè secondo la nota regola d' *Orazio* l' introduzione non dee mai salire tropp' alto, nè troppo permettere, perchè l' autore non manchi poi all' eccitata aspettazione.

Quel che più importa nel tenore della narrazione si è che sia chiara, animata, e arricchita di tutte le bellezze della poesia. Niuna sorta di composizione richiede più forza, dignità e calore, che il poema epico. Quì è dove noi cerchiamo tutto quel che v' ha di sublime nella descrizione, di tenero ne' sentimenti, di ardito e vivace nelle espressioni. Laonde sebbene il disegno dell' autore sia senza difetto, ed anche la sua storia ben condotta, purè s' egli è debole o freddo nello stile, privo di scene

ehe colpiscnno, e mancanti di colori poetici, non può aver buon successo.

Gli ornamenti che ammette l' epica poesia, voglion però esser tutti di genere grave e castigato. Nulla di sconcio, o ludicro, o lezioso, o affettato vi debbe aver luogo. Tutti gli oggetti che presenta hanno ad essere o grandi, o teneri, o graziosi. Le descrizioni d' oggetti disgustosi, o vili, o ributtanti debbon fuggirsi quanto è possibile.

Perciò nell' Iliade i bassi modi e grossolani con cui Achille ingiuria Agamennone Giove sgrida Giunone, Ulisse minaccia Tersite; nell' Eneide la favola dell' Arpie; nel Tasso alcune descrizioni più libere del convenevole; nell' Ariosto le descrizioni oscene, e le buffonesche stravaganze delle pazzie d' Orlando, a ragione dagli uomini di giudizio e di gusto vengono rimproverate.

ARTICOLO IV.

Dei principali poeti epici.

Omero fra i Greci, Virgilio fra i Latini, Ludovico Ariosto e Torquato Tasso fra gl' Italiani son quelli finora che nell' epica poesia su tutti gli altri hân riportata la palma.

Omero, primo autore dell' epopea, ha pur il merito straordinario d' aver condotto

a fine due lunghi poemi, l' Iliade e l' Odissea, di diverso genere amendue, e che amendue nel loro genere, hanno formato la maraviglia di tutte le età e di tutte le colte nazioni.

Virgilio è stato dalla morte prevenuto dal poter condurre all' ultima perfezione la sua Eneide, ma quale ci è rimasta è tuttavia fornita di grandi e singolari bellezze.

V' ebbe anzi chi pretese anteporre Virgilio allo stesso Omero. Ma volendo paragonare il merito di questi due grandi poeti, quella che può dirsi di più ragionevole si è che *Omero*, siccome fu originale nell' arte sua, così ha, più di quelli che son venuti in appresso, le bellezze e i difetti che incontrar si debbono in un autore originale, vale a dire più ardimento, più natura, più facilità, più forza, più sublimità; ma altresì più irregolarità e più negligenze. *Virgilio* ha sempre tenuto d' occhio Omere, e in molti luoghi lo ha più tradotto che imitato, siccome nella tempesta del libro I. dell' Eneide presa dal 5. dell'Odissea, e in quasi tutte le similitudini. La preminenza dell'invenzione deve pertanto fuor d' ogni dubbio ad Omero attribuirsi. La preminenza nel giudizio, benchè da molti voglia concedersi a Virgilio; nondimeno è tuttavia in sospeso. Nel rimanente noi ravvisiamo in Omero tutta la greca vivacità, in Virgilio tutta la maestà romana.

L'immaginazione d'Omero è assai più ricca e copiosa, quella di Virgilio più pura e corretta. La forza del primo consite nel saper riscaldare la fantasia, del secodo nel saper toccare il cuore. Lo stil d'Omero è più semplice e più animato, quel di Virgilio più elegante e più uniformemente sostenuto. Il primo ha in molte occasioni una sublimità a cui l'altro non giungne mai; ma questi in ricambio mai non decade dall' epica dignità, il che d' Omero non può egualmente asserirsi. Per non detrar nulla però dall' ammirazione divota ad ambidue questi grandi poeti, la maggior parte dei difetti d' Omero è da imputarsi non al suo ingegno, ma alle circostanze dell' età in cui vivea: e quanto ai passi deboli dell' Eneide vuolsi aver rimembranza, che l' opera per l'immatura morte dell' autore è rimasta imperfetta.

Egual contesa è nata in Italia sul merito comparativo dell' *Ariosto* e del *Tasso*; ma il paragone tra questi due poeti è più difficile a farsi, essendo l' uno autore d' un poema romanzesco, e quindi più libero e fantastico, l' altro di un poema epico regolare, e perciò più legato e circoscritto.

Quel che può dirsi però è che il primo ha cercato di accostarsi più ad Omero; il secondo più a Virgilio. L'immaginazione dell' Ariosto è assai più feconda, ma men regolata; quella del Tasso men copiosa,

ma più corretta. Lo stile dell' Ariosto è più semplice, ma ineguale; quello del Tasso più sostenuto e più uniforme, ma talvolta monotono, e tal' altra affettato. Nelle descrizioni grande vivacità e grand' arte mostrano amendue; ma nell' Ariosto come maggiore è la copia, così anche più da ammirarsi è la moltiplice varietà. Del sesto per prendere una conveniente idea di amendue, valga quel che ne dice il *Frugoni* nella sua epistola al Sig. Placido Bordoni.

» Ecco quei duo, che per dissimil calle
» Tenner cammino, e per diverso pregio
» Colsero entrambi, e su la nobil cima
» Si divisero l' ausonio epico lauro,
» Il divin Ludovico, il gran Torquato,
» Simile il primo a gran città, che mostra
» Con armonia discorde uniti e sparsi
» Là templi, e là teatri, e qui negletti
» Lari plebei, qui poveri abituri;
» Là vasti fiori, e spaziose piazze,
» E qui vicoli angusti; onde risulta
» Un tutto poi, che nelle opposte parti
» Ben contrasta, e cospira, e vario e grande,
» E ricco e bello, ed ammirando appare:
» Simile l' altro a regal tetto altero,
» Dove tutto grandeggia, o l' atrio miri
» Star su cento colonne, o in doppio ramo
» Sorger superbe le marmoree scale,
» O l' ampie sale alzarsi, o in ordin lungo
» L' auguste stanze di cristalli, e d' oro

» Folgoreggiando, e raddoppiando il giorno
» Formare un tutto, che grandezza spiri
» Ovunque l' occhio ammirator si volga.

Oltre all' Iliade, e all' Odissea d' Omero, un altro poema ci è rimasto de' Greci, che è quello d' *Apollonio Rodio* sulla spedizione degli Argonauti in Colco, del quale parecchi versi furono pure imitati o tradotti da Ovidio e da Virgilio, come scorgesi nelle note di Valentino Romano, impresse colla versione da lui fatta di Apollonio.

Anche i Latini dopo l' Eneide di Virgilio ebbero la Farsaglia di *Lucano*, la Tebaide di *Stazio*, la Guerra punica di *Silio Italico*, l' Argonautica di *Valerio Flacco*, ed i poemi di *Claudiano*.

Ma *Lucano* sebbene abbondi di filosofici sentimenti, ed abbia spesso gran forza nelle sue espressioni, più spesso però tende al gonfio e al concettoso: e mal consigliato è stato poi nella scelta del suo soggetto, come abbiamo di già accennato, appigliandosi ad una storia allor troppo recente, e troppo per se disgustosa, siccome è quella degli orrori di una guerra civile.

Peggior argomento al suo poema ha scelto *Stazio*, descrivendo l' odio scellerato dei due fratelli Eteocle e Polinice, che finì colla strage reciproca d' amendue: e il suo stile, se mostra dappertutto una fervida immaginazione, fa vedere altresì che questa non era punto regolata dal buon giudizio;

correndo sempre all' esagerato ed al tronfio assai più di Lucano.

Silio Italico fu grande ammirator di Virgilo, e ne imitò in qualche tratto non infelicemente lo stile. ,, Certo per la purità ,, della lingua ei supera, dice l'Abate Qua- ,, drio, per lo meno i poeti di tutti i suoi ,, tempi ,,. Ma egli pure fu, come Lucano, più storico che poeta.

Valerio Flacco scrisse otto libri dell'Argonautica; ma una morte immatura ne impedì il compimento; e questa forse è la cagion principale dei difetti, di cui i critici con ragione accusan quest' opera, e dello stil debole e freddo, col quale è scritta generalmente.

Anche i poemi di Claudiano sono in gran parte mutilati e imperfetti. Non può negarsi che egli abbia del fuoco; ma questo è prodotto da un ardor giovanile non moderato o corretto dalla naturalità del giudizio.

Claudiano non ha la robustezza dei pensieri filosofici di Lucano; e al tempo stesso nella gonfiezza dello stile, e nella stucchevole uniformità del numero, o gli è eguale, o lo supera.

Fra gl'Italiani all' incontro dopo i poemi dell' Ariosto e del Tasso, molto pregiati per la bellezza del loro stile son l' Amadigi di *Bernardo Tasso*, e l'Orlando innammorato del *Berni*, che ha rifatto quel del *Bojardo*; ma il primo è più scarso d' inven-

zione, il secondo non sa dimenticarsi della propenzione che aveva al burlesco, per cui si è fatto in Italia autore d'un nuovo genere di poesia, che da lui ha preso il titolo di *berniesca*. In quella guisa poi che l'Ariosto ha continuato il poema del Bojardo nell'Orlando furioso, così il *Fortiguerri*, quello dell'Ariosto nel Ricciardetto, e feracissima invenzione ha dimostrato egli pure, ma le stravaganze vi sono ancor maggiormente esagerate, e lo stil più negletto. Il Morgante del *Pulci*, più antico di tutti questi, è ancora più incolto: egli ha però varj tratti nello stil famigliare e piacevole, che non sarebbero indegni del Berni. L'Italia liberata del *Trissino* è poema regolare e di stile colto, ma freddo. Sono all'opposto da ricordarsi con molto onore la Croce riacquistata del *Bracciolini*, ed il Conquisto di Granata del *Graziani*. Il poema della Croce riacquistata occupa, al dir del Quadrio, uno de' primi luoghi tra gli eroici. E quanto al conquisto di Granata, lo stesso Quadrio, dopo avere osservato che pecca nello stile, il quale è lirico, soggiugne: » occupa però il secondo luogo » fra i poemi del diciassettesimo secolo ».

Mentre l'Italia ha prodotto tutti questi poemi, la Spagna non vanta che l'Araucana di *Alonzo d'Ercilla*; il Portogallo la Lusiade di *Camoens*; l'Inghilterra il Paradiso perduto di *Milton*; la Francia l'En-

riade di *Voltaitre* e il Telemaco di *Fenolon*, se poema può chiamarsi una storia poetica bensì, ma in prosa; e la Germania il Messia di *Klopstok*, e la morte d'Abele di *Gesner*.

L'Araucana di *Alfonzo d' Ercilla* è il racconto di una particolare spedizione dell'autore, e benchè abbia alcuni tratti d'immaginazione felice, appena merita il nome di poema epico.

La Lusiade di *Camoens* ha per soggetto la spedizione di Vasco Gama alle Indie orientali pel Capo di buona speranza. Oltre a molta coltura di stile scopresi in questo poema una ferace e ardita fantasia, ma poco regolata, come appare singolarmente dal già accennato mescuglio di cristiana teologia e mitologia pagana. I tratti più felici sono l'apparizione dell' Indo e del Gange ad Emanuele re di Portogallo in sogno, la tenera descrizione della morte di Ines de Castro, e la spaventosa comparsa del gigante Adamastor al Capo di buona speranza per minacciar Vasco Gama, che osasse violare que' mari peranche intatti.

Nel Paradiso perduto di *Milton* si ammira gran forza d'immaginazione e grande sublimità, spezialmente ne' primi libri; ma oltre al difetto già ricordato di dare a Satanasso la parte più attiva, il tener per lo più occupato il leggitore, in un modo invisibile fa che il poema riesca meno inte-

ressante, e *Blair* nell' atto che giustamente esalta i molti pregi di Milton, confessa però ch' egli » è poco uniforme e corretto, » troppo frequentemente teologo e metafi» sico, qualche volta aspro nel suo linguag» gio, spesso tecnico nelle parole, e affet» tato ostentatore della sua dottrina ».

L' Enriade di *Voltaire* al difetto della Farsaglia di Lucano, d' aggirarsi sopra argomento di data troppo recente, e troppo disgustoso, com' è una guerra civile, aggiugne pur quello di alterare la storia, fingendo un viaggio di Enrico IV. in Inghilterra, e una conferenza tra lui e la Regina Elisabetta, quando ognun sa che nè questa, nè quella egli ha mai veduto. Viziosa, come abbiamo già detto, è pure la parte che ei dà nel poema alla Discordia, all' Astuzia, all' Amore, mescendo questi esseri astratti agli uomi attori. Il tenore però de' sentimenti che dominan nel poema è alto e nobile; lo spirito d' umanità regna generalmente in tutta l' opera. Quanto allo stile, si scopre in varj luoghi molta arditezza di concetti, e molta vivacità e felicità di espressioni; ma in altri una debolezza e bassezza affatto prosaica. Il più bel passo è il prospetto del mondo invisibile che S. Luigi offre ad Enrico in sogno nel settimo canto.

Fenelon nel suo Telemaco è entrato con molta felicità nello spirito e nelle idee de-

gli antichi poeti, e particolarmente nell' antica mitologia, che conserva presso di lui maggior dignità che presso verun altro. Le sue descrizioni son ricche e belle, spezialmente quelle delle scene più placide e soavi, come sono gli accidenti della vita pastrorale, i piaceri della virtù, un paese che fiorisce nella pace. Le parti dell' opera meglio eseguite sono i primi sei libri, in cui Telemaco racconta le sue avventure a Calipso. Nella discesa di Telemaco all' inferno l' autor sembra aver superato Omero stesso e Virgilio, massime nel conto che ei rende della felicità dei giusti. Ma nel progresso, spezialmente negli ultimi libri, ei diventa nojoso, e languido; e nelle guerriere imprese che tenta manca assai di vigore. Per escludere poi quest' opora dalla classe de' poemi epici la principale obbiezzione, oltre alla mancanza del metro, viene dalle minute particolarità della politica, in cui l' autore entra in alcuni luoghi, e dalle istituzioni di Mentore, che ricorrono troppo spesso e troppo nel comun tono di un tratto morale. Perciocchè sebben queste assai convenissero al disegno dell' autore, che era di formar la mente ed il cuore d' un giovin principe; tuttavia non sembrano adattata alla natura dell' epica poesia, il cui istituto è di renderci migliori per mezzo delle azioni, de' caratteri, dei sentimenti, piuttosto che delle espresse e formali istruzioni.

L' estremo sforzo dello spirito umano è

chiamato dall' Ab. *Arnaud* il Messia di *Klopstok*; ma a pochi è dato il poter ben gustarlo. ,, Oltrechè egli (dice nella pre-
,, fazione il suo traduttore *Giacomo Zigno*)
,, dispiega ne' suoi versi la più cupa e ri-
,, trota metafisica, le opere sue sono scrit-
,, te d'una maniera sì elevata, e in uno
,, stile così particolare a lui solo, che gli
,, stessi più colti Tedeschi, se arrivano a
,, penetrare nella sublimità de' suoi con-
,, cetti, se ne fanno gran pregio. Lo stile
,, di Klopstok è analogo al suo pensare.
,, Egli è ugualmente creatore di parole che
,, d'idee . . . I suoi pensieri sono il più
,, delle volte fuori della sfera degli ogget-
,, ti sensibili. Il maraviglioso e il grande
,, di tutti gli altri poeti è tolto dalla na-
,, tura, quello di Klopstok in regioni igno-
,, te . . . Di quì è che dietro la scorta
,, sua s'aprono all' umano intelletto nuove
,, originarie idee, che si prendono nella
,, più elevata metafisica; non per lo in-
,, nanzi da mente veruna immaginate ec. ,,
D'assai diversa natura è la morte d' Abele del *Gessner*, vale a dire tutta piana, facile, naturale, piena di dolcezza e di tenerezza. Appena però si può questa composizione annoverare fra gli epici poemi, non solamente perchè scritta in prosa, ma perchè aggirandosi sopra d' un fatto solo e semplice, non ammette quella varietà d' accidenti che il poema richiede, e perchè la

stile medesimo, sebbene in alcuni luoghi tenti di sollevarsi, comunemente più s' avvicina alla semplicità della poesia pastorale che alla sublimità dell' epopea.

Non vogliam chiudere quest' articolo senza far menzione di due poemi, antichi bensì, ma conosciuti da poco tempo, vale a dire de' poemi di *Ossian*, Fingal e Temora (1).

Ossian, figlio di Fingal re de' Caledonj, che abitavano la costa occidentale della Scozia, visse nel terzo secolo e nel principio del quarto dell' era volgare, e cantò le ultime guerre di suo padre, in cui sempre gli fu compagno. I suoi canti trasmessi di bocca in bocca, e frequentemente repetuti nella lingua celtica originale, si conservano fra quegli abitanti, finchè *Macpherson* verso la metà del passato secolo da lor si fece a raccorli, e ne diede una traduzion letterale in prosa inglese, che poi dall' Abate *Cesarotti* fu trasportata in versi italiani.

I soggetti dei due accennati poemi furono due spedizioni di Fingal nell' Irlanda: la prima contro Svarano re di Scandinavia,

(1) Altri piccioli pometti abbiam pure di lui, che per la lor brevità non possono meritare il nome di poemi epici, siccome i due accennati.

che erasi colà recato per togliere il regno di Temora al giovane Cormac, tutore del quale era Cuculliano Re di Inisfela, una delle isole Ebridi; la seconda contro Cairbar, che ucciso Carmac, n' aveva usurpato il trono.

L' azione in amendue i poemi è brevissima. Nel primo Svarano scende colle sue genti in Irlanda, attacca battaglia con Cucullino, e lo vince; ma il giorno dopo sopraggiunge Fingal, che vince Svarano, lo fa prigioniero, e l' obbliga a ripartire per la Scandinavia. Nel secondo Cairbar dopo aver mortalmente ferito Oscar figlio di Ossian, da quello rimane ucciso; ma Catmor, fratello di Cairbar, si move per vendicarne la morte, e vinto rimane da Fingal.

Le descrizioni delle battaglie son pure in amendue estremamente brevi e concise; ma varj episodj opportunamente inseriti servono a dar maggior corpo ed estensione a' poemi.

Fingal, che in amendue è l' autor principale, ispira di se la più alta e sublime idea. Valore, prudenza, magnanimità, giustizia, umanità, generosità concorrono a formare un sì perfetto eroe, che in niun altro poeta epico l' egual saprebbe incontrarsi.

Ben tratteggiati e variati sono pure gli altri caratteri; ma gli esseri soprannaturali in questi poemi non hanno parte, eccetto

qualche menzione delle anime degli eroi vaganti sopra le nubi.

La condotta in amendue è semplicissima, sebbene non priva di opportuni incidenti; al forte e terribile il poeta sa mescolare acconciamente di tratto in tratto il tenero ed il patetico; e lo stile generalmente è quale abbiam detto trovarsi nelle poesie de' primi tempi delle nazioni, vale a dire pieno d' immaginazione e di passione, e animato dall' espressioni più ardite e dalle più forti figure.

CAPO VII.

Della poesia drammatica.

La poesia drammatica abbraccia la *tragedia*, la *commedia*, i *drammi pastorali*, i *drammi serj e buffi per musica*, gli *oratorj*, e le *cantate*.

ARTICOLO I.

Della Tragedia.

La tragedia presso ai Greci, da cui ebbe origine, non fu a principio che una specie di canzone per le feste di Bacco, al quale sacrificavasi un capro; e da *tragos* capro, e *ode* canto ha derivato il suo nome.

Tespi, che vivea circa 536 anni avanti

l'era volgare, fu il primo ad introdurre un attore, il qual di mezzo alla canzone che cantavasi a coro facesse da solo una recita in versi. *Eschilo*, il quale venne 50 anni dopo sostituì ad essa un dialogo fra due attori, in cui s' ingegnò di combinare qualche storia interessante, e mise i suoi attori sopra d' un palco adorno di convenevoli scene e decorazioni. Questo incominciò a dare una forma regolare al dramma, che fu poi recato alla sua prefezione da *Sofocle* ed *Euripide*.

Il fine della tragedia, secondo *Aristotile*, è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore; più chiaramente però si può dire esser quello di perfezionare con virtuosi affetti la nostra sensibilità, destandoci compassione per gli infelici, amore per gl' innocenti e dabbene, odio pei viziosi e malvagi.

Per questo oggetto richiedesi che il poeta s'appoggi a qualche storia patetica ed interessante, e che la presenti in una maniera probabile e naturale.

Alcuni critici esiggono che il soggetto non sia mai di pura invenzione, ma fondato sopra una storia reale, siccome sono per lo più le greche tragedie. Non può negarsi però, che una storia finta, ove sia propriamente condotta, può interessare il cuore ugualmente che una vera; e n' abbiam l'esempio nella Zaira, nell' Alzira, e in qualche altra tragedia di *Voltaire*.

Ma per meglio sostenere l'illusioni, giova che queste pure abbian qualche relazione a vere storie e conosciute, siccome l'hanno le due citate pur ora.

La cosa più importante si è, che la condotta sia naturale e verisimile, perciocchè ogni inverisimile circostanza soffoca la passione nel suo nascere, e guasta il proposto effetto della tragedia.

Ciò ha dato luogo a stabilire come essenziali a questo genere di componimento le tre *unità* di *azione*, di *luogo*, e di *tempo*.

L' *unità di azione* è molto più necessaria alla tragedia che all'epopea; perciocchè, nel breve spazio che alla tragedia si permette, una moltiplicità d' azioni incrocicchiate non può che distrarre l' attenzione, e impedire che la passione si fermi sopra d' alcuna. Di questo difetto meritamente è accusato il Catone di *Addisòn*, dove la passione dei due figli di Catone per Lucia, e quella di Giuba per la figlia di Catone non han veruna connessione coll' azione principale, che è la morte di Catone per non cadere nelle mani di Cesare.

Non è però da confondere l' unità dell' azione colla semplicità dell' intreccio. Questo si dice semplice, quando vi s' introduce poco numero d' accidenti. Ma egli può esser complesso, vale a dire può abbracciare un

numero considerevole di persone e d' avvenimenti, senza mancar d' unità, purchè tutti gli avvenimenti si faccian tenebre al principale oggetto dell' opera, e sian con quello acconciamente connessi.

Tutte le greche tragedie non sol mantengono l' unità d' azione, ma son pur molto semplici nell' intreccio, sicchè qualche volta appajano fin troppo nude, e destituite d' avvenimenti interessanti. Dai moderni è stata adottata nella tragedia una molto maggiore varietà, si è tentato uno sviluppo maggiore di caratteri, maggior intreccio ed azione vi si è introdotta. Con ciò la curiosità si tiene più desta e sospesa, più interessanti situazioni si fanno nascere, lo spettacolo si rende più animato e più istruttivo. Convien tuttavia guardarsi dal sopraccaricar di soverchio l' azione di avvenimenti, perciocchè allora divien confusa e intralciata, e molto perde conseguentemente del suo effetto.

Non solamente nella generale orditura della favola dee studiarsi l' unità d' azione; ma deve essa pur regolare i diversi atti in cui la favola è compartita.

La divisione d' ogni tragedia in cinque atti non ha altro fondamento che la pratica comune, e l' autorità d' *Orazio* (De Arte poet.)

Neve minor quinto, neu sit productior actu

Nel teatro greco la divisione degli atti era del tutto sconosciuta. La tragedia era una rappresentazione continuata dal principio alla fine: il palco non era mai voto, nè mai si calava il sipario; ma quando gli attori a certi intervalli si ritiravano, continuava il coro, e cantava cose relative all' azione medesima. Nè questi intervalli erano tra loro eguali, ma adattati all' occasione e al soggetto, e dividevano l' opera, quando in tre, e quando in sette o otto parti.

Presentemente però, poichè la pratica ha diviso ogni tragedia in cinque atti, ed ha fissato alla fine d'ogni atto una pausa totale nella rappresentazione, dee il poeta procurare che questa pausa cada in luoghi opportuni, dove nell' azione vi abbia una pausa naturale, e dove se l' immaginazione dee supplir qualche cosa non rappresentata sopra la scena, possa supporre che sia avvenuta durante quell' intervallo.

Il primo atto dee contenere una chiara esposizione del soggetto; deve nello stesso tempo eccitar la curiosità degli spettatori, e fornir loro i mezzi, onde intendere quel che segue; deve informarli de' personaggi che hanno a comparire, dei diversi lor fini ed interessi, e dello stato delle cose al momento che l' opera incomincia. Questa esposizione ne' primi tempi faceasi per mezzo d' un prologo, ossia d' un personaggio

separato, che veniva a dar ragguaglio dell' argomento dell' opera: or questo si manifesta da se medesimo per la conversazione de' primi attori che si presentano sulla scena.

Nel secondo, terzo, e quarto atto il nodo deve gradatamente stringersi e avvilupparsi. Non deve però il poeta a ciò introdurre più personaggi di quei che son necessarj, e dee mettere quei che introduce nelle situazioni più interessanti. Non hanno ad esservi incidenti inutili, non scene di oziose conversazione, o di mera declamazione. L' azione dee andar sempre crescendo, e a misura che cresce, dee sempre più rinforzarsi la sospensione e l' interesse degli spettatori. La pietà, il terrore, l' amore a' buoni, l' odio dei malvagi deve regnare in tutta la tragedia. Ove l' interesse e la passione languisce, non v' ha più merito tragico.

Il quinto atto è il luogo della catastrofe o dello scioglimento, ove l' arte e l' ingegno dell' autore dee principalmente di se dar prova.

La prima regola riguardo a questo si è che lo scioglimento si faccia per mezzi probabili e naturali. Quindi tutti gli sviluppi che nascono da travestimenti, o da incontri notturni, o da abbagli di una per altra persona, o da simili teatrali ripieghi, son viziosi.

In secondo luogo la catastrofe deve essere semplice, dipender da pochi accidenti, e inchiuder poche persone; perciocchè la passione non è mai sì viva quando è divisa fra molti oggetti, e vie più soffocata rimane quando gli accidenti son tanto complessi e intralciati, che l' intelletto debba faticar per intenderli.

In terzo luogo nella catastrofe non dee regnare che il sentimento a la passione; a misura che s' avvicina, ogni cosa dee prendere calore e moto; non lunghi discorsi, non freddi ragionamenti, non ostentazione di spirito in mezzo agli avvenimenti solenni e terribili, che chiudono qualche gran rivoluzione dell' umana fortuna. Qui il poeta più che altrove debb' esser semplice, serio, patetico, e non parlar che il linguaggio della natura.

Gli antichi assai amavano lo scioglimento fondato su quella ch' essi chiamavano *anagnorisi*, che val riconoscimento; ed è quando si scopre essere una persona diversa affatto da quella che si credeva. Qualora tali scoperte sieno condotte con artificio, e fatte nascere naturalmente e inaspettatamente in critiche situazioni, producono effetto grandissimo. Tale è la famosa anagnorisi di *Sofocle*, che forma tutto il soggetto del suo Edipo tiranno, e che indubitatamente è la più ricolma di agitazione, sospensione, e terrore, che sia

mai stata esposta sopra le scene; e tali quelle della Merope del *Maffei*, di *Voltaire* e di *Alfieri*.

Non è essenziale alla catastrofe della tragedia che termini luttuosamente. Può esservi nel corso dell'opera abbastanza di agitazione, di affanno, e di tenera commozione eccitata dai patimenti e dai pericoli delle persone virtuose, ancorchè queste sul fine sieno rendute felici colla punizione de' loro nemici, come si scorge nell' Atalia di *Racine*, nella Merope de' tre summentovati autori, e in parecchie altre. Generalmente però lo spirito della tragedia prende piuttosto a lasciar nell'animo l'impressione d'un virtuoso rammarico.

Presentasi qui naturalmente la quistione: onde avvenga che quei sentimenti di rammarico e di tristezza, che eccita la tragedia, piacciano all'animo? Uno de' principali motivi si è che la pietà, siccome inchude la benevolenza e l' amicizia, così partecipa della piacevol natura di queste affezioni nell'atto stesso che ci addolora per la simpatia colle persone addolorate. A ciò s' aggiugne la compiacenza che abbiamo di provare in noi medesimi que' sentimenti che si convengono a un cuor ben fatto, e d' interessarci per gli afflitti colla dovuta pena e premura. Molte circostanze concorron pure a scemare il nostro dolore, come l' accorgerci che la cagione di esso è

non reale ma finta, e il piacere che nasce dalla bellezza della poesia e dalla rappresentazione.

È poi inoltre da osservare che le lagrime che si spargono alla rapresentazione della tragedia, sono più comunemente per se medesime lagrime di piacere che di dolore. Quando la persona, per cui prendiamo interesse, è in angustia o in pericolo, il cuor nostro è pur angustiato e compreso, ma non si piange. Allorchè veggiamo questa persona uscir dal pericolo, o al timore sottentra la speranza di vederla protetta e difesa, o il cuor s' allarga, e il nuovo piacere produce allora il pianto di tenerezza. Per questo le tragedie atroci, ove al dolore non vedesi alleviamento, qual è il Fayel di *Arnaud*, e la più parte di quelle che si aggirano sopra i soggetti di Medea, di Atreo e Trieste, e simili in luogo di piacere, ributtano.

Per l' unità d' azione oltre la saggia condotta degli atti è necessaria ancora l' accorta connessione delle scene. La comparsa di un nuovo personaggio sul palco è quella che chamasi nuova scena. Or primieramente in tutto il corso d' un atto il palco non dee mai restar voto, vale a dire non debbon mai le persone che formavano una scena, partir tutte insieme, e sottentrarne delle altre ad intavolare una scena nuova independente dalla passata. In seco-

do luogo niuna persona dee mai comparir sulla scena, o partirne senza una qualche apparente cagione. Perciocchè non vi ha cosa più goffa e più contraria all' arte, di quello che un attore si presenti senza altro motivo, se non che importava al poeta che ei comparisse precisamente in quel punto, o parta senza altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca.

Per rendere l' unità d' azione vie più compiuta i critici esigono due altre unità, quella di *tempo* e quella di *luogo*. *L' unità di luogo* richiede che la scena mai non si cangi, o che l' azione del dramma si continui sino alla fine nel luogo medesimo ove si suppone aver cominciato. Per l' *unità di tempo* è necessario che le cose comprese in ciascun atto non portino maggior tempo di quello, che si richiede nella loro rappresentazione. Ma siccome fra un atto e l' altro v' ha un intermezzo, che si può supporre più o men lungo; così permettesi che il tempo totale dell' azione abbracci lo spazio di ventiquattr' ore.

Di queste due unità la più difficile a conservarsi è quella di luogo. Gli antichi a questo effetto soleano porre la scena in un luogo pubblico, a cui le persone interessate nell' azione potessero avere egual accesso. Ma frequenti improbalità ne nascevano coll' introdurre gli attori ad esporre,

e trattare in pubblico molti ancora di quegli affari che esigono il più geloso segreto.

Perciò tra i moderni taluno è d' avviso che l' unità di luogo debba essere bensì inalterabile in ciascun atto; ma che siccome quando l' azione del dramma dagl' intermezzi è interrotta, lo spettatore può senza molto sforzo supporre d' essere in quell' intervallo trasportato dall' una all' altra parte della medesima casa, o della stessa città; così non siano da condannarsi questi piccioli cambiamenti, qualora dien luogo a maggiori bellezze d' esecuzione, e all' introduzione di più patetiche situazioni, che ottenere non si potrebbe per altra via.

I principali personaggi della tragèdia vuolsi che sieno di condizione elevata, perchè le loro sciagure fan maggior colpo sull' immaginazione, e più fortemente commovono che quando simili accidenti avvengono a private persone.

Circa ai caratteri convenienti alla tragedia, *Aristotele* vuol che un carattere perfettamente buono o perfettamente cattivo non sia il più acconcio ad introdursi. Conciossiachè le sciagure coll' uno, essendo affatto contro ragione, urtano e straziano; e i patimenti dell' altro non fanno punto di compassione. I caratteri misti, quali in fattisi trovan fra gli uomini, aprono un miglior campo per ispiegare più utilmente le vicissitudini della vita, e maggiormente interessano; perchè ei pongon sott' occhio

quelle morali qualità, e quelle passioni, che tutti conosciamo.

Più istruttivo è puranche il vedere taluno avvolto nelle sciagure per qualche suo errore, o sua colpa, che per sola altrui malizia o per cieca fatalità. Perciò non troppo sono in questa parte da imitare i tragici greci, i cui soggetti troppo spesso erano fondati sopra sciagure inevitabili e non meritate, procedenti dal puro destino o dall' arbitrio degli Dei, e dall' autorità degli oracoli, come l' Edipo di *Sofocle*, la sua Ifigenia in Aulide, l' Ecuba di *Euripide*, e varie altre tragedie di simil genere. E assai migliore partito è quello a cui si attengono i moderni coll' indicare agli uomini le conseguenze de' loro vizj, o de' loro errori, col mostrare i terribili effetti che l' ambizione, la gelosia, l' amore, la collera, ed altrettanti forti passioni, allorchè sono mal guidate o lasciate senza freno, producono sopra l' umana vita.

Fra tutte le passioni che forniscon materia alla tragedia, quella che ha più occupato il moderno teatro, è l' amore; laddove questo all' antico teatro era quasi interamente sconosciuto. Ma benchè non vi abbia ragione d' escludere totalmente l' amore dalla tragedia, non può negarsi che il mescolarlo di continuo con tutte le grandi e sollenni rivoluzioni dell' umana fortuna dà alla tragedia una soverchia aria di ganteria e di giovinale trattenimento, che

ne degrada la maestà massimamente quando gl' intrichi amorosi invece di formare il principale soggetto, non son che episodj subalterni, come gli amori d' Ippolito e d' Aricia nella Fedra di *Racine*; ed i già accennati nel Catone di *Addison*. Certamente l' Atalia, la Merope, l' Orazio, il Cesare, il Marzio Coriolano, il Manasse, il Sedicia, il Dione, e molte tragedie dell' *Alfieri*, dove l' amor non ha parte, sono assai più dignitose, e non men forti o tenere commozioni producono sull' animo.

Dopo che il poeta abbia ordinato il soggetto, e dati a' personaggi i convenienti caratteri, l' altra cosa a cui deve attendere è la propietà de' sentimenti, affinchè sieno perfettamente adattati ai caratteri delle persone a cui si attribuiscono, ed alle situazioni in cui queste son collocate. Nelle parti patetiche principalmente ciò è di maggiore importanza, ed insieme più difficile a ben eseguirsi. Il dipingere la passione con tal giustezza e verità da trasfonderla interamente nel cuore degli uditori, è prerogativa concessa a pochi. A ciò richiedesi una forte e ardente sensibilità d' animo; richiedesi che l' autore sappia entrare profondamente ne' caratteri che descrive, investirsi egli medesimo della persona che rappresenta, ed assumerne tutti i sentimenti.

Se osserviamo il linguaggio che si usa dalle persone agitate da una passione reale,

troviamo che è sempre piano e semplice; abbondante bensì di quella figure che esprimono uno stato d'animo violente e sconvolto, come sono le interrogazioni, l'esclamazioni, le apostrofi, ma non mai di quelle di puro abbellimento e di poema. In una passione reale mai non troviamo arguzie, concetti, sottigliezze, affinamenti. I pensieri ch' ella suggerisce son sempre piani ed ovvj, nati direttamente dal suo propio obbietto. Non si trattien pure in lunghi ragionamenti o declamazioni. Al contrario si esprime più comunemente con parlar breve, tronco, interrotto, corrispondente ai moti violenti e sconvolti dell' animo.

Esaminando con questi principj alcuni tragici, li troviamo spesso mancanti. Benchè in molte parti della tragica composizione essi abbian gran merito, nell' atto e forte patetico scandono comunemente. I loro discorsi più appasionati si stemprano troppo spesso in longhe declamazioni; e troppa sottigliezza dimostrano, troppo ragionamento, e troppa pompa di studiati ornamenti.

Le riflessioni morali, quando sono acconciamente introdotte, recano dignità alla composizione; e in varie occasioni pur cadono naturalissime. Allorchè le persone sono aggravate da una straordinaria afflizione, allorchè osservano in altri o provano

in se le vicende dell' umana natura, allorchè sono in pericolose e critiche circostanze, serie e morali riflessioni presentansi da se medesime. Perdono però il loro effetto, quando ricorrono troppo spesso, o sono amassate fuor di proposito, come veggiamo in quelle tragedie che vanno sotto il nome di *Seneca*, le quali son poco più che una filza di declamazioni e di sentenze morali espresse con uno studiato artificio, adattato al gusto dominante di quella età.

La dettatura e la versificazione della tragedia vuol essere franca, libera e variata. Il verso sciolto e tutto ciò corrisponde felicemente. Egli ha bastante maestà per innalzare lo stile; può scendere al semplice e famigliare; è suscettibile di grande varietà di cadenze, ed è affatto libero dal legame e dalla monotonia della rima.

La monotonia soprattutto è quella appunto che dal poeta tragico dee figurarsi. Ove egli serbi mai sempre la stessa gravità di stile, ove tenga uniformemente la stessa misura ed armonia di verso, non può a meno di non riuscir sommamente nojoso.

Non si vuol già per questo ch' ei s' abbandoni ad un verseggiar trascurato e triviale, oppur ruvido ed aspro. Il suo stil dee sempre aver forza e dignità; ma non l' uniforme dignità dell' epopea; deve assumere quella facilità e varietà, che è con-

facente alla libertà del dialogo ed all' ondeggiamento delle passioni.

Dopo aver trattato delle diverse parti della tragedia, chiuderem questo articolo con una breve disamina de' principali poeti tragici.

Presso i Greci, dove la tragedia ha avuto origine, l' intreccio era sempre semplicissimo; ammetteva pochi accidenti; era condotto per lo più con un esatto riguardo alle unità di azione, di luogo, e di tempo. Vi s' impiegava la macchina, o l' intervenzione degli Dei, e quel ch' era difettosissimo, lo scioglimento finale qualche volta da essa pur dipendeva. L' amore, eccetto uno o due esempj, nella greca tragedia non fu mai ammesso. I loro soggetti erano spesso fondati sopra al destino, e alle sciagure inevitabili e irreparabili. I tragici greci erano pieni di sentimenti religiosi e morali; ma faceano minor uso che i moderni del contrasto delle passioni, e delle calamità che queste ci tirano addosso. Era abbellita la lor rappresentazione dalla continua presenza e dalla poesia e musica del coro, il qual cantando, negl' intervalli che gli attori si ritiravano, cose relative al corso dell' azione manteneva in essa un perfetto e continuo legame. Ma questa continua presenza era pur cagione di molti inconvenienti, obbligando a tener sempre la scena in luoghi pubblici, ove il coro potesse sup-

porsi aver libero accesso, e a rendere testimonio perpetuo anche di quelle cose che più richeggono di esser trattate segretamente.

Eschilo, che il padre può dirsi della tragedia greca, ha i pregi e i difetti d'un primo scrittore originale. Egli è ardito, robusto, animato, ma assai difficile ad intendersi; abbonda d'idee e di descrizioni marziali, perchè era guerriero di professione; ha molto fuoco e molta elevazione, ma assai men tenerezza che forza.

Sofocle è il più magistrale de' tragici greci, il più corretto nella condotta, il più giusto e subblime ne' sentimenti. Nel descrivere egli ha un talento singolarissimo. Il racconto della morte di Edipo nel suo Edipo Coloneo, e della morte di Emone e Antigono nell' Antigona, sono perfetti modelli di tragiche descrizioni.

Euripide è stimato più tenero di Sofocle, e più ripieni di sentimenti morali; ma nella condotta de' suoi drammi è più scorretto e negligente; le sue esposizioni dell' argomento son fatte in una maniera meno artificiosa; e i canti de' suoi cori, quantunque assai poetici, comunemente han minor connessione coll' azion principale che quelli di Sofocle.

Delle tragedie latine non altre ci son rimaste che quelle di *Seneca*, le quali, sebbene tratte per lo più parte dalle tragedie

greche, troppo però si allontanano da quella nobile semplicità che nelle tragedie greche s' ammira. Son esse un tessuto quasi continuo di concerti e di sentenze, che mostrano assai più lo sforzo dell' ingegno che la natura.

Dopo il risorgimento delle lettere, l' Italia, come nel resto, così anche nella drammatica poesia ha dato all' Europa il primo esempio. Le tragedie del cinquecento e del secento hanno il merito della regolarità nella condotta, e della purità e semplicità nello stile; ma per la troppo stretta imitazione de' Greci scarseggiano di moto e di passione. Nel passato secolo però abbiamo avuto delle tragedie assai pregevoli anche in questa parte, qual' è la Merope del *Maffei*, l' Ulisse il giovane del *Lazzarini*, il Cesare dell' Ab. *Conti*, il Marzio Coriolano e la Didone di *Giampietro Zanotti*, il Giovanni di Giscala e il Demetrio di *Alfonzo di Varano*, il Manasse di Sedecia e il Dione del P. *Granello*, e varie altre. Il maggiore poi de' tragici italiani può dirsi a ragione l' *Alfieri*, il quale, se spiace talvolta per la durezza del verso, nel rimanente però, o si riguardi la regolarità della condotta, o la forza de' sentimenti, o l' espressione de' caratteri, o l' energia delle passioni, o la nobiltà del dialogo, o la gravità dello stile, non cede a verun altro de' tragici così antichi come moderni.

Nelle opere di alcuni tragici francesi, particolarmente di *Corneille*, *Racine*, e *Voltaire*, la tragedia si è mostrata con molto splendore. L'hanno essi pur migliorata sopra gli antichi coll' introdurre un maggior numero d'accidenti, una più grande varietà di passioni, un più compiuto sviluppamento di caratteri, e con rendere per tal modo i soggetti più interessanti. Sono esatti nella regolarità della condotta, e nell' osservanza di tutte le unità; attenti al decoro de' sentimenti e della morale; e il loro stile generalmente è poetico ed elegante.

Quello che in loro può censurarsi, e talvolta la mancanza di calore di forza, e del naturale linguaggio delle passioni. V'ha spesso ne' loro drammi più conversazione che azione. Sono sovente declamatori, quando dovrebbero esser patetici, raffinati, quando dovrebbero esser semplici. *Voltaire* francamente confessa questi difetti del teatro francese. Concede che le loro migliori tragedie non fanno sul cuore una impressione abbastanza profonda; che la galanteria e il luogo e troppo sottilmente filato dialogo, di cui abbondano frequentemente, le rende languide; che gli autori pare che temano d'esser troppo tragici. Da questo giudizio però è da escludersi *Crebillon*, che anzi propende al truce, e *Arnaud*, che ha portato dappoi l'atrocità agli ultimi estremi.

Le tragedie di *Corneille* più accreditate

sono il Cid, l' Orazio, il Poliuto, e il Cinna; quelle di *Racine* l' Atalia, l' Ifigenia, la Fedra, l' Andromaca, e il Mitridate; quelle di *Voltaire* la Zaira, l' Alzira, la Merope, e l' Orfano della Cina.

Il primo tragico che sul teatro inglese presentasi è *Shakespeare*. L' estensione e la forza del suo natural ingegno è grandissima; ma al tempo stesso è un ingegno rozzo e selvatico, mancante di vero gusto, e non ajutato dalle cognizioni e dall' arte. Nelle sue opere s' incontrano scene e tratti ammirabili senza numero; ma appena v' ha una tragedia che si possa dir tutta buona, o si possa leggere con piacere non interrotto dal principio sino alla fine. Oltre la somma irregolarità nella condotta, e la grottesca mescolanza del serio e del comico in un medesimo dramma, noi siam qua e là arrestati da pensieri non naturali, da espressioni dure, da una certa oscura gonfiezza, da giuochi di parole, a cui ama di correr dietro; e questi interrompimenti al nostro piacere occorrono pure frequentemente nelle occasioni in cui meno vorremmo incontrarli. Shakespeare nondimeno compensa questi difetti con due delle maggiori eccellenze che un poeta tragico aver possa, cioè colle vive e variate sue pitture de caratteri, e colla espressione forte e naturale delle passioni. I suoi capi d' opera sono Otello e Macbeth.

Dopo l' età di Shakespeare gl' Inglesi hanno avuto, dice *Blair*, alcune tragedie pregevoli, ma non molti scrittori drammatici, le cui opere possano meritare una lode costante. Nelle tragedie di *Dryden*, e di *Lee* v' ha molto fuoco, ma mescolato con molto trasportato e molta ampollosità. Il Catone di *Addison* è regolare, e ben verseggiato, ma guasto dagl' intrichi amorosi introdotti mal a proposito. *Otway* è troppo tragico, e al tempo stesso immortale *Rowe* al contrario è pieno di sublimi e nobili sentimenti, ma troppo freddo, eccetto che nella Giovanna Shore, e nella Bella Penitente, ove ha delle scene assai tenere e patetiche. La Vendetta di *Young* mostra genio e fuoco, ma troppo s' aggira sopra passioni ributtanti ed atroci. Nella Sposa afflitta di *Congreve* incontransi alcune belle situazioni, e i due primi atti sono ammirabili; ma la catostrofe è caricata d' accidenti non naturali. Le tragedie di *Tomshom* son troppo piene di affettata moralità: il Tancredi però e la Sigismonda tanto per l' intreccio, quanto pei caratteri e i sentimenti, meritan d' essere annoverate fra le migliori tragedie inglesi.

ARTICOLO II.

Della commedia.

E' comune opinione che la commedia fra i Greci sia stata posteriore alla tragedia, quantunque sembri che al pari di questa abbia avuto origine dai trastulli che erano particolari alle feste di Bacco.

Distinguesi l' un dall' altra pel suo spirito e il suo generale carattere; perocchè mentre la pietà, il terrore, e le altre forti passioni sono lo scopo e l' oggetto della tragedia, quello della comedia è il ridicolo. In luogo delle grandi sciagure, o dei grandi delitti degli uomini, ella prende soltanto di mira le loro follie, e i loro vizj più leggieri, cioè quelle parti del lor carattere che mostrano della sconvenevolezza, e gli espongono ad esser censurati e derisi.

La comedia, presa come una satirica esposizione delle sconvenevolezze e delle follie degli uomini, può essere per se medesima vantaggiosa. Perciocchè il ripulire i costumi e la maniera, il promovere l' attenzione al convenevol decoro della sociale condotta, e soprattutto il render ridicolo il vizio, e fare un real servigio alla società: tanto più che parechi vizj più facilmente distruggonsi impiegando contro di essi il ridicolo, che gli assalti serj e le invettive.

Al tempo stesso però dee confessarsi,

che il ridicolo è un istrumento, il quale, ove sia trattato da mano impropria, va a rischio d' esser nocevole anzi che utile. E già troppo spesso abbiamo veduto come i licenziosi scrittori abbian cercato di spargerlo sopra caratteri ed oggetti che nol meritavano; sebbene in tal caso il difetto è da ascriversi non alla natura della commedia, ma al mal talento di chi la compone.

Le regole riguardanti l' azione drammatica, esposte nel precedente articolo rispetto alla tragedia, appartengono alla commedia egualmente. Ad amendue per egual modo è necessario che vi sia un' unità di azione e di soggetto; che le unità di tempo e di luogo, per quanto è possibile, sieno conservate, vale a dire che il tempo dell' azione sia dentro limiti ragionevoli, ed il luogo dell' azione mai non si cangi, almeno durante il corso di ciascun atto (che nella commedia soglion essere o tre, o cinque); che le varie scene, o successive conversazioni acconciamente sieno legate insieme; che il palco mai non rimanga del tutto voto sino alla fine dell' atto, e che appaja una ragione, per cui gli attori vengano o partano in quel tempo preciso in cui ciò eseguiscono. Lo scopo di tutte queste regole è di render per quanto si può, l' imitazione simile al vero, il che è sempre necessario, perchè ella porga diletto.

I soggetti della tragedia non son limitati ad alcun paese, o ad alcuna età. Il poeta

tragico può collocar la sua scena ovunque gli piace, può formare il suo argomento sopra la storia o della sua patria, o d'un paese straniero, e può prenderlo da qualunque epoca gli aggrada, comunque sia remota; anzi l'antichità, come all'epopea, così alla tragedia dà una maestà più imponente. Il contrario avviene della commedia, per una ragione ovvia e facilissima. Ne' grandi vizj, nelle grandi virtù, e nelle forti passioni gli uomini di tutti i paesi e di tutti i tempi si assomigliano, e perciò sono al teatro tutti egualmente opportoni. Ma quella convenienze di condotta, quelle piccol differenze di carattere, che somministrano i soggetti alla commedia, cangiano colle differenze de' luoghi e de' tempi, e non possono mai essere così ben intese da' forestieri come da' nazionali. Noi piangiamo per gli eroi della Grecia e di Roma egualmente come per quelli del nostro paese; ma siam toccati dal ridicolo solamente di que' costumi e di que' caratteri che conosciamo e veggiamo più da vicino: per la qual cosa il luogo e il sggetto della commedia dovrebbe sempre esser posto nel nostro paese e a' nostri tempi.

Il poeta comico, che aspira a correggere le sconvenevolezze e le pazzie degli uomini, dee studiarsi di coglierle a misura che nascono. Non è suo ufficio di trattenerci con una favola delle età passate, o con un in-

trigo spagnuolo o tedesco; ma il darci delle pitture prese fra noi medesimi, il satirizzare i vizj or dominanti, l' esibire all' età nostra una copia fedele di lei medisima co' suoi capricci, le sue follie, le sue stravaganze.

La comedia si può dividere in due generi, *comedia di carattere e comedia d' intreccio*. In queste l' intreccio del dramma è preso per principale oggetto; in quella il primario scopo è lo sviluppamento di qualche particolare carattere, e l' azione a questo fine è diretta e subordinata.

Chi brama però che la comedia acquisti pregio maggiore, dee saper mescolare insieme e l' uno e l' altro genere acconcimente. Senza una qualchè storia interessante e ben condotta una mera conversazione agevolmente divieue insipida. Per la qual cosa sempre debb' esservi tanto intreccio da offrirci qualche cosa a desiderare e qualchè cosa a temere. Nel tempo stessogli accidenti debbon succedersi l'uno all' altro in maniera che forniscano un campo opportuno all' esposizion de' caratteri.

In questi uno de' vizj più comuni de' comici scrittori, è il caricarli oltre al naturale. Quando in *Plauto*, a cagion d' esempio, Euclione frugando colui ch' egli sospetta avergli rubato il suo tesoro, dopo avergli fatto mostrare la mano destra e poi la manca, grida: » Mostra anche la terza » *Ostende etiam tertiam*, non v' ha niuno che

non ne senta la stravaganza; poichè per quanto Euchone si supponga stordito dalla sua angoscia, è impossibile il concepire che uno arrivi a sospettare che altri abbia tre mani. Certi gradi d'esagerazione al comico son permessi, ma sempre però entro i limiti posti dalla natura e dal buon senso.

I caratteri nella commedia debbon pur essere chiaramente distinti l'uno dall'altro; ma l'introdurli sempre a pajo l'uno all'altro del tutto opposti dà al compimento un'aria troppo affettata. Uno scrittor magistrale dee quindi esibire i suoi caratteri piuttosto distinti per quelle sfumature e mezze tinte che ordinariamente nelle società si ravvisano, che marcati con quei forti chiaroscuri, che di rado si veggono in attuale contrasto nelle comuni circostanze del vivere.

Lo stile della commedia debb'esser puro, elegante vivace, assai di rado sollevato oltre al tono ordinario della pulita conversazione, e non mai avvilito con espressioni volgari, basse, grossolane; e peggio poi con motti scurrili, con osceni equivoci, con allusioni indecenti. Una delle cose più difficili nello scriver commedie, ed una pure di quelle da cui molto dipende la lor riuscita, egli è appunto il mantener di continuo un corso di dialogo famigliare dolce, facile, non affettato, senza ricercatezze troppo studiate e intempestive, sen-

za affettazioni e caricature, e spruzzato poi a luogo a luogo di sali opportuni senza scurrulità.

La comedia presso i Greci ebbe tre stati diversi, l'antico, il medio, ed il nuovo. L'antica commedia consisteva in una diretta e aperta satira contro persone conosciute, che erano poste sopra la scena col loro nome. Di questa natura son le commedie d'*Aristofane*, undici delle quali ancor sussistono. Dopo la morte di lui, la libertà d'avvenimenti contro alle persone nominatamente, essendosi trovata pericolosa alla pubblica tranquillità, fu proibita dalla legge. Allora sorse quella che chiamavasi commedia di mezzo, la qual non era in sostanza che una elusione della legge; poichè si adoperavano bensì nomi finti, ma si prendeano tuttavia di mira le persone viventi, e descrivevansi in maniera da essere agevolmente conosciute. Succedette la commedia nuova, quando essendo il teatro stato costretto a desistere interamente dalla satira personale, divenne quello che è presentemente, cioè la pittura de' costumi e de' caratteri, ma non delle persone particolari. *Menandro* fu tra i Greci il più distinto poeta di questo genere; e così per le imitazioni, che ne ha fatto Terenzio, come pel ragguaglio datoci da Plutarco, abbiamo molta ragione di dolerci che i suoi scritti sieno periti.

Le sole commedie che ci rimangono de' Latini son quelle di Plauto e di Terenzio.

Plauto distinguesi per un linguaggio assai espressivo, e per un grado considerevole di quella che chiemasi *forza comica*, vale a dire di quei trattati originali e inaspettati che costringono al riso le persone ancor più serie e più severe. Ma avendo egli scritto ne' primi tempi, mostra parecchi segni della rozzezza de' Romani nell' arte drammatica a quella età, come è stato pur avvertito da *Orazio*. Vi si scorge talvolta un faceto troppo volgare e scurrile, spesso molta durezza e negligenza nel verso troppi giuochi di parole, e a quando a quando troppo ricercati concetti. Ciò non ostante egli ha più varietà e più forza di Terenzio; e i suoi caratteri son sempre marcati risentitamente, sebben talor duramente.

Quanto a *Terenzio* non può darsi scrittore più dilicato, più terso, più elegante. Il suo stile è un modello della più pura e schietta latinità. Il suo dialogo è sempre decente e casticato; ed ei possiede sopra alla maggior parte degli scrittori l'arte di raccontare con quella viva e ingenua semplicità che non manca mai di piacere. Le situazioni ch' egli introduce sovente son tenere e affettuose, e molti de' suoi sentimenti toccano il cuore. Se manca in qualche cosa, egli è nella sorpresa della novi-

tà, e in quei colpi di scena inaspettati, che più s' ammirano in Plauto.

Come della tragedia, così anche della commedia l'Italia è quella che al risorgere delle lettere ha dato il primo esembio. La prima opera drammatica che si sia posta in sulle scene, è la Calandra del *Bibiena*. Varie commedie furono scritte in appresso dal *Firenzuola*, dal *Macchiavelli*, dal *Gelli*, dall' *Ariosto*, dal *Caro*, e da altri, tutte assai lodevoli per lo stile e per la regolarità della condotta; ma tutte di solo intreccio, e aggirantisi per la più parte sopra intrighi amorosi, non senza la taccia di soverchia licenza in più luoghi.

Le prime commedie di carattere apparvero in quelle del *Fagiuoli*, del *Nelli*, e del *Goldoni*. I due primi sono pregevoli per la lingua, e non mancano d' iutreccio, di naturalezza e di forza comica, sebbene non sempre esenti da scurrilità. Il *Goldoni* abbonda di forza comica sopra tutt' altri; e nella pittura dei caratteri, e nella naturalezza del dialogo ha pochi eguali. Uno de' suoi difetti si è che l' unità di luogo non sempre è conservata nemmeno nel medesimo atto; l' altro, che lo stile generalmente è trascurato; e nelle commedie, ove entran le maschere, o dove i soggetti son presi dall' infima classe del popolo, il faceto sovente degenera nello scurrile.

L' Ab. *Chiari*, che pur ha scritto molte

commedie, nello stile è più colto, ma generalmente è freddo, non di rado insipidamente concettoso; e i suoi versi martelliani, a cui per improvvida gara, si è talvolta appigliato anche il Goldoni; han convertita la commedia in una stucchevole cantilena.

Comico poeta di molto merito sarebbe invece riuscito *Carlo Gozzi*, se per bizzarro capriccio non si fosse perduto nelle stravaganze, e mostruosità delle trasformazioni e degl' incantesimi.

Tra i più recenti scrittori di commedie regolari si è distinto all' opposto l' *Albergati* e per discreta coltura di stile, e per naturalezza di dialogo, e sovente per ingegnoso intreccio, e per forza comica.

Fertilissimo di drammatiche produzioni nel genere comico è stato il teatro spagnuolo, ove *Lopez de Vega*, *Guillin*, e *Calderon* hanno acquistato molta celebrità. *Lopez de Vega*, che è il più rinomato, dicesi avere scritto più di mille drammi, tutti però stranamente irregolari. Egli ha gettato da parte ogni riguardo alle tre unità, anzi pure ogni stabilita forma di componimento drammatico. Una commedia talvolta inchiude più anni, anzi tutta la vita d' un uomo. La scena sovente nel primo atto è in Ispagna, nel secondo in Italia, nel terzo in Africa. Le opere sue, anzichè commedie, sono una specie di tragicommedie,

ossia una mescolanza di parlate eroiche; di serj accidenti; di guerre, e di battaglie con molto ridicolo e molta buffoneria. Gli Angeli e gli Dei, le virtù ed i vizj, la cristiana religione e la pagana mitologia sono frequentemente insieme accozzate. Al tempo stesso però sonvi frequenti tratti di genio e gran forza d'immaginazione; molti caratteri ben delineati, molte situazioni felici, molte sorprese inaspettate e interessanti: e dalla ricca fonte della sua invenzione gli scrittori drammatici degli altri paesi hanno tratto frequentemente parecchi materiali.

Il generale carattere del teatro comico francese è l'esser corretto, castigato e decente. Esso ha prodotto molti scrittori di riputazione, come *Regnard*, *Dufresny*, *Dancout*, *Destouches*; e *Marivaux*: ma quello di cui la Francia si gloria maggiormente, e cui pone con giusto titolo alla testa di tutti i suoi poeti comici, è il celebre *Moliere*. Certamente prendendolo in complesso non ha chi meriti d'essergli preferito. Egli è sempre il censore e derisore solamente del vizio e delle follie; ha saputo scegliere una grande varietà di caratteri degni di riso, particolari a' suoi tempi, generalmente ha posto il ridicolo dove si conveniva; ha moltissima forza comica, è pieno di festività e di lepidezze, e queste son quasi sempre innocenti. Le sue commedie in versi, come il Misantropo ed il Tartuffo sono una specie di commedia dignitosa, dove il vizio

è punto collo stile di una elegante e pulita satira, se non che nel Tartuffo le cose procedono assai più innanzi di quello che a ben castigata commedia si converrebbe, Nelle commedie in prosa quantunque vi abbia molto ridicolo, pur non s'incontra per ordinario cosa che offenda un modesto orecchio. Ha però alcuni difetti che Voltaire, sebben suo encomiatore, candidamente confessa. Non è egli molto felice nello scioglimento de' suoi nodi: attendo più alla viva dipintura de' caratteri che alla condotta dell'intreccio ei viene spesso allo sviluppo con troppo poca preparazione, e in una maniera improbabile. Nelle sue commedie in versi qualche volta non interessa abbastanza, ed è troppo pieno di lunghe parlate; nelle commedie in prosa, che hanno più ridicolo, vien censurato d'aver messa un po' troppa farsa. Pochi scrittori però han posseduto il vero spirito, e colto il vero segno della commedia, come Moliere.

Dal teatro inglese, dice *Blair*, naturalmente aspettar ci dobbiamo una maggior varietà di caratteri originali, e più forti tratti di spirito e di capriccio, che da alcun altro teatro moderno. La natura del governo inglese, e l'illimitata libertà, che vi ha ciascun di vivere a piacer suo, dan largo campo a spiegare qualunque singolarità di carattere, e condiscendere al proprio umore in tutte le forme. Perciò la comedia

ha campo più vasto, e può scorrere con più libera vena in Inghilterra; che altrove. Ma è grande sciagura, soggiugne egli, che insieme colla libertà e franchezza dello spirito comico, nella gran Brettagna siasi introddotto uno spirito tale di licenziosità e d' indecenza, che ha reso disaggradevole la commedia inglese oltre a quella d' ogni altra colta nazione. Avverte però che negli ultimi anni una sensibile riforma nel' inglese commedia erasi incominciata, e che le più recenti di qualche riputazione erano molto purgate dalla soverchia licenza de' primi tempi.

Non è da por fine a quest'articolo senza fare un cenno della commedia seria, o affettuosa, che nel passato secolo si è introdotta, e che da suoi oppositori fu per ischerno intolata *commedia lacrimevole*. La natura di questo componimento non esclude per verun conto l' amenita e il ridicolo; ma versa principalmente nelle situazioni tenere, e interessanti; cerca di toccare il cuore per mezzo de' principali accidenti; e fa che il nostro piacere non tanto nasca dal riso che eccita, quanto dalle lagrime di tenerezza che fa versare.

In francese parecchie sono le commedie di questo genere, come la Melanide e il Pregiudizio alla mode di la Chiaussé, il Padre di famiglia e il Figliuolo naturale di *Diderot*, la Cenia di Mad. *Craffigni*, la

Nanina e il Figliuol prodico di *Voltaire* ec. In italiano varie se ne incontrano presso il *Goldoni*, l' *Albergati*, il *Villi*, e il *Federici*.

Allorchè questa forma di commedie dapprima apparve, fu censurata da molti come una composizione deforme, che nè commedia nè tragedia potea chiamarsi. Ma ciò era un sofisticare frivolissimamente su i nomi; e per togliere la quistione, *dramma serio*, o *tragedia urbana* da altri un tale componimento fu nominato. Il fatto si è che le rappresentazioni degli accidenti, che occorrono nell' umana vita, non è necessario che sieno tutte del medesimo genere, nè tutte formate sopra un preciso modello. Alcune possono essere interamente piacevoli ed amene, altre inclinate più al serio e all' affettuoso, altre partecipare di amendue le cose; e tutte, ove sieno eseguite con proprietà e naturalezza, possono fornire al pubblico un piacevole ed utile trattenimento.

ARTICOLO III.

Dei drammi in musica, degli oratorj, e delle cantate.

D' invenzione totalmente italiana sono i drammi in musica, e sono quelli che a grandi spese or occupano principalmente i moderni teatri. Concorrendo in essi la gran-

diosità dello spettacolo e la dolcezza della musica, non è meraviglia se faccian su gli animi una forte impressione di quella che una semplice recita d'una tragedia o d'una commedia possa produrre. Non v' ha composizione però più difficile a ben condursi.

Il dramma in musica quasi per antonomasia comunemente si chiama *opera*, e questa dividesi in *seria* e *buffa*.

Nell' *opera seria* il soggetto deve esser grande; dee involgere molti accidenti; e per quanto è possibile nuovi, inaspettati, spettacolosi; esser vi debbon delle situazioni interessanti e patetiche, onde dare campo alla musica di spiegar tutta la sua forza nell' espression degli affetti; ma queste situazioni voglion essere variate, onde far luogo ad affetti diversi, giacche nella musica non vi ha cosa più intollerabile d' una lunga monotonia, o consista questa in un continuo piagnisteo, o in un frastuono continuo d' ira, di furia, di terrore.

Ciò che è da fuggire sopra ogni cosa, è il languore: e come languidissimi riescono i luoghi recitativi, a' quali dalla più parte pur non si bada; così questi debbono generalmente esser brevi, e più azione che dialogo vuolsi nell' opera introdurre.

A maggiore varietà oltre i recitativi semplici ed obbligati, ed oltre le cavatine, e le arie, e i rondò, e i duetti ora voglionsi ancora e terzetti, e quartetti, e cori,

e finali: cose tutte che quanto accrescono il piacere, ove sieno ben condotte e ben eseguite, altrettanto al poeta accrescone la difficoltà d'introdurle convenientemente e a proposito: difficoltà che poi s'aumenta a dismisura, quando il poeta è costretto a servire, siccome avviene il più delle volte, alle gare e ai capricci de' musici, e all' interesse dell' impressario.

Quindi non è maraviglia se pochi drammi or si veggano di una ragionevol condotta; ed è maraviglia piuttosto che *Zeno* e *Metastasio*, malgrado tante difficoltà, abbian potuto in questo genere acquistar sì gran nome, benchè non esenti essi pure da alcuni difetti per la costituzione stessa dell' opere difficilmente evitabili.

L' *opera buffa* è soggetta alle stesse regole e difficoltà, ma in un genere opposto. Conciossiachè laddove nell' opera seria dee signoreggiare il grande, il patetico, il terribile, nella buffa il ridicolo è quello che cercasi principalmente. Ma questo nelle situazioni, negli accidenti, nelle azioni deve consister piuttosto che nelle parole: e l' introdurre azioni e accidenti, che faccian ridere, senza discendere a caricature o goffe, o vili, o indecenti, è cosa ancor più difficile: nè finora l' opera buffa ha avuto uno scrittore che alla celebrità di Zeno e di Metastasio nella seria possa paragonarsi.

Ai drammi in musica appartengono pur gli *oratorj*, e le *cantate*.

Gli *aratorj* son piccoli drammi divisi in due parti, il cui soggetto suol essere qualche fatto cavato dalla storia sacra. La lor tessitura è come quella dell'opera seria, se non che minore spettacolo essi richieggono, e per conseguenza minor intreccio e minor azione. Un dolce patetico sopratutto è quello che si desidera in tali componimenti.

Le *cantate* altre sono a più voci, ed altre a voce sole; e quali divise in due parti, quali ad una sola ristrette. Le più lunghe cantate divise in due parti sono soggette alle stesse regole degli oratorj. Le più brevi si contentano d'un'azione più breve e più semplice, ma qualche interesse ispirar debbono esse pure, altrimenti divengono affatto insulse. Tanto degli oratorj quanto delle cantate de'buoni esempj s'incontrano nel *Metastasio*.

L'unità d'azione e di tempo, l'espressione dei caratteri, e la regolarità della condotta sono indispensabili nelle opere in musica di qualunque genere egualmente che nella tragedia e nella commedia. Circa all'unità di luogo si usa maggior libertà per dar campo al cambiamento delle scene, che forma gran parte dello spettacolo. La ragione però vorrebbe che questo cambiamento fra un atto e l'altro soltanto avvenisse.

Grandissima cura soprattutto nelle opere

in musica aver si debbe allo stile. Nelle serie il recitativo vuol esser grave, vibrato, conciso ; nelle buffe ameno , facile , naturale , ma non triviale o neeletto. Le arie dei drammi serj , massimamente quelle delle prime parti vogliono sentimenti di tenerezza o di dolore, o di contentezza e di giubilo , o d' ira e di terrore , o d' altri affetti , ove l' espressione musicale campeggiar possa liberamente ; e a questi affetti e adattate esser debbono le parole , e concertate in maniera che col lor suono medesimo agevolmente si prestino alla melodia : quelle dei drammi buffi esigono sentimenti e parole che diene campo all' amenità e al ridicolo , senza avvilire la poesia e la musica colle scurrilità , o le bassezze volgari. Lo stesso dicasi dei duetti , terzetti , cori , finali , e di tutte le altre parti spezialmente destinate al canto.

CAPO VIII.

Della poesia giocosa.

Sotto il nome di poesia giocosa comprendonsi tutti i componimenti ameni e scherzevoli, atti ad eccitare un onesto e giocondo riso.

Primi tra questi sono la *commedia* e il *dramma buffo*, di cui abbiamo testè parlato.

V' ha pur de' *poemi* giocosi, di cui il primo esempio fu dato da *Omero* nella Batracomiomachia, o Guerra de' ranacchi e de' topi, seguito poi dal *Lippi* nel Malmantile, dal *Tassoni* nella Secchia rapita, dal *Bracciolini* nello scherno degli Dei, dal *Passeroni* nella vita di Cicerone, da *Boileau* nel *Lutrin* o Leggio, da *Pope* nel Riccio rapito ec.

Alla poesia giocosa ascriver debbonsi anche i *ditirambi*, in cui si finge un uomo alterato dal vino sfogare liberamente l' allegrezza che questo inspira, senza tener regola di metro, nè fisso ordine di pensieri; nel che ad ogni altro vien preferito il Bacco in Toscana del *Redi.*

Seguono i *capitoli* ed i *sonetti* burleschi, nei quali il *Berni* si è tanto distinto, che han essi acquistato il nome di *bernieschi*, o *alla berniesca.*

Le satire e le epistole, spezialmente quelle d' *Orazio*, del *Chiabrera*, e del *Gozzi*, appartengono esse pure a questo genere.

Finalmente molte odi d' *Anacreonte*, le poesie famigliari e scherzevoli del *Frugoni* vari epigrammi di *Catullo*, di *Marziale*, del *Poliziano*, varj epitaffi satirici, le poesie pendantesche di *Fidenzio*, le maccoroniche di *Merlino Coccai* e di *Stoppino*, la più parte delle poesie ne' dialetti volgari, ed altre simili produzioni, tutte a questo genere sono da riferirsi.

Egli è però un genere difficilissimo, a cui non deve arrischiarsi chi certo grado di festività e di lepore non possiede naturalmente. Volendo la poesia giocosa de' motti arguti e piccanti, che piacevolmente feriscano, è troppo facile cadere invece nel concettoso, nel lambiccato, nel freddo. Esigendo essa uno stil piano, naturale, spontaneo, troppo è facile il cadere invece nel triviale e nel basso. Accennerem nondimeno alcuni fonti del ridicolo, perchè sappia valersene a proposito chi nella poesia scherzevole amasse d' esercitarsi; e chi a quella non sentesi dalla natura abbastanza portato, possa almeno con più ragione e aggiustatezza giudicare delle altrui poesie di questa fatta.

Le cose sulle quali noi ridiamo, dice *Sulzer*, hanno sempre a nostro giudizio un non so che d' incoerente; e lo stato dell' animo che ci porta al riso consiste nell' incertezza de' giudizj nostri, per cui due cose contraddittorie ci sempran vere al medesimo tempo. Quando veggiamo un pazzo volerla fare da savio, un vecchio da giovane, un vile da coraggioso, o veggiam uno cercare ciò che ha fra le mani, siamo allora portati al riso, perchè veggiamo unite insieme quelle cose che star non possono insieme naturalmente.

Questa incoerenza ferisce tanto più, e più prontamente eccita il riso, quanto più

giunge inaspettata. Ai giuochi di mano d'un ciarlatano, ai lazzi, o agli spropositi d'un pulcinella, o d'un arlecchino ride moltissimo un fanciullo, che mai non gli abbia veduti o intesi; men ride chi gli abbia veduti o intesi più volte, e chi sappia l'arte con cui quelli e questi si eseguiscono, non ride punto, o anche gli disprezza e disdegna. Quindi è che cose assai più nuove e più ingegnose, e perciò più inaspettate e sorprendenti richieggonsi per muovere il riso dell'uomo sagace, che quello dell'uomo semplice ed inesperto.

Ma il riso fondasi unicamente su immagini e sentimenti piacevoli; allorchè sottentra alcun sentimento disgustoso, il riso cessa immantinente. Se un uomo grave e posato inavvedutamente incespica, e cade, gli astanti in sulle prime non sanno frenar le risa; ma se avveggonsi che ei sia fatto alcun male, sottentra la compassione, e il riso rimane estinto.

I mezzi adunque per eccitare il riso sono in primo luogo il dipingere quelle azioni degli uomini che hanno dello stravagante e contradittorio; massimamente ove possa mostrarsi che della sua stravaganza non si avvede colui che opera, come un vecchio barbogio che voglia far lo zerbino e l'innamorato, un goffo che faccia spropositando il saccente, un miserabile che vanti sfoggi e ricchezze, un codardo che spacci prodezza

immaginarie, un che tremendo pretenda ispirare ad altri il coraggio, un pigro che accusi altrui di lentezza, e simili.

2. Nasce il riso eziandio da una mala intelligenza, massimamente ove duri per qualche tempo, qual nell' Avaro di *Moliere* è la scena fra Arpagone e Valerio, in cui Valerio parla della figlia di Arpagone, e questi crede sempre ch' ei favelli della cassetta involatagli.

3. Nasce similmente quando le azioni di taluno producono un effetto tutto contrario a quello ch' ei si propone, come quando cercando di scusarsi o difendersi s' inviluppa e s' accusa vie più; o cercando nascondersi, vie più si scopre; o per ansietà di acquistare soverchiamente, perde anche quel che possiede; o adoperandosi di placare l' altrui collera, vie più l' irrita; o premuroso di giugnere in alcun luogo, smarrisce la strada, o trova un intoppo che il fa arrivare più tardi.

4. Gl' inganni, che vengonsi altrui tessuti, fan ridere anch' essi (quando però grave danno non ne derivi, sicchè movano invece la compassione o lo sdegno); e ciò avviene massimamente se l' ingannato sia uomo accorto, e si lasci tuttavia trar nella rete senza avvedersene: molto più se vi cada da se medesimo nell' atto che più s' adopera per ischivarla; e più ancora se

sia colto egli stesso a quella reta che aveva altrui preparata.

5. Il dare grande importanza a picciole cose è pur un mezzo di movere il riso, come fa *Omero* nella Guerra de ranocchi e de' topi, cui fa armare e combattere con apparato pressoche eguale a quel de' Trojani e de' Greci nell' Iliade, e al cui piato fa intervenire finanche gli stessi Dei.

6. Il cominciare da cose gravi, e con istile sollevato e magnifico per terminare a cose da nulla, o di poco momento, è anch' esso un fonte di ridicolo, come in quel sonetto del *Berni*, che comincia.

» Dal più profondo e tenebroso centro,
» Ove Dante ha locato i Bruti e i Cassj,

e segue:

» Fa, Florimonte mio, nascere i sassi
» La mula vostra per urtarvi dentro.

7. Tale è pure l' aggruppar cose nobili e vili, o leggiadre e deformi tutte in un sol fascio, con serietà e seguitamente, come fa il *Tassoni*, ove termina la descrizione della primavera dicendo.

» E s' udivan gli augelli al primo albore,
» E gli asini, cantar versi d' amore;

o dove comincia la descrizione della notte con dire:

» Già la luce del Sol dato avea loco
» Al ombra della terra umida e nera;
» E le lucciole uscian coi culi di foco,
» Stelle di questa nostra ultima sfera.

8. Il cavare da un lungo ragionamento una conseguenza del tutto opposta a quella ch'altri s' aspetta, è cosa parimente attissima a svegliare il riso. Così nel famoso dialogo fra Pirro e Cinea, chiedendogli questi che cosa avrebbe fatto, vinti che avesse i Romani, e rispondendo quegli che signor si farebbe di tutta l'Italia, indi volgerebbesi alla Sicilia, poi all' Africa, ed al restante del mondo; Cinea insiste: Ma che farem noi dopo tante vittorie e conquiste? Noi vivremo allora lietamente, risponde Pirro; e i dì passeremo godendo e solazzandoci. Al che Cinea: Ma chi ti vieta, o Re, di non cominciare fin d'ora a vivere lietamente e sollazzarti, senza cercare con tante brighe quello ch' è già in tua mano? La qual risposta, se fosse in bocca, non già d'un grave filosofo, com' era Cinea, ma d'un cortigiano voluttuoso, o d'un ghiotto parasito; ecciterebbe ancora più riso.

9. Fa rider non meno una pronta risposta, massimamente se è arguta, piccante,

inaspettata, come avvenne ad un giovane che millantando la sua elevata statura, e motteggiando la picciolezza d' un suo compagno d' eguale età, udì rispondersi: *Mala herba citius crescit.*

10. La sciocchezza di una strana esagerazione acconciamente si beffa con una esagerazione maggiore. Così al falso vanto del Soldato milantatore di *Plauto*: « Io nacqui il giorno appresso che da Ope era nato Giove », soggiunge il servo piacevolmente: « Sciagura! che non nascesti un dì prima, che in luogo di Giove or regnaresti tu in cielo ".

11. Molto pur giova a destare il riso una fina ironia; massimamente allorchè per mezzo di equivoci, o di metafore, o d' illusioni si coprono de' veri biasimi con finte lodi, come nel sonetto del *Berni*, che comincia:

" Chiome d' argento fino irte, ed attorte
" Senz' arte intorno ad un bel viso d' oro,

e finisce:

" Son le bellezze della Donna mia;

dove acutissimo sopratutto è il verso:

" Denti d' ebano rari, e pellegrini,

per esprimere che neri e pochi n' avea in bocca, e questi pur dondolanti.

12. Una personificazione ingegnosamente adattata a cosa, che men suscettibile ne sembri, è anch' essa atta a far ridere, come là dove lo stesso *Berni* per descrivere un bicchier di legno, da cui il liquore trapelava per le fessure e pei pori, e che posar non poteva, perchè mancante di opportuno sostegno, dice.

,, Sudava tutto, e non potea sedere.

13. I giuochi di parole, le etimologie, gli anagrammi, quando abbiano una certa finezza, e racchiudano allusioni nuove, ingegnose, piacenti, valgono essi pure a destare il riso: ma parco uso conviene farne, perchè abusandone è troppo facile il cadere nel freddo.

14. Molto parimente divertono le parodie, o le buffe imitazioni di serj componimenti, ma in queste convien guardarsi dal prender di mira componimenti che meritin d' essere rispettati; perciocchè allora la beffa eccita indegnazione anzi che riso.

15. L' addurre un testo di qualche celebre autore in senso affatto diverso, o con diversa applicazione da quella ch' egli ha inteso, è pure una specie di parodia piacevole, ma è d' uopo astenersi dall' usar questa libertà coi testi dei libri sacri, i quali

sdegnano d' essere profanati per simil modo.

16. Alle parodie assomigliansi in qualche parte anche i travestimenti, come l' Eneide del *Lalli*, e le varie traduzioni del *Tasso* ne' dialetti vernacoli napolitano, veneziano, bergamasco, milanese ec.; ma qui pure siffatti travestimenti, se piacciano nelle cose picciole e brevi, annojano nelle lunghe.

17. I versi fidenziani, o pedanteschi, i quali sono un misto d' italiano e di latino italianizzato, e i versi maccaronici, che al cotrario sono un miscuglio di latino e d' italiano latinizzato, sono anch' essi una specie di parodia delle due lingue, e anch' essi molto divertono, quando sono ben fatti; ma è difficilissimo il far questa mescolanza delle due lingue in modo che sembri il parlar naturale d' un uomo, non una studiata e affettata caricatura.

18. Finalmente la pittura degli altrui difetti, o d' animo o di corpo, generalmente diletta, perchè l' amor propio di ciascuno gode di veder gli altri fatti oggetto di riso: ma questa pittura non debb' essere caricata oltre il dovere, perocchè esce dal verisimile; nè fatto con troppo neri colori, o con tratti ribbuttanti, perocchè invece di diletto allora move fastidio e sdegno: per piacere alle oneste persone deve esser fatta con tratti e colori vivi bensì, ma delicati insieme, e gentili.

Dei fonti del ridicolo parla assai lunga-

mente *Baldassar Castiglione* nel libro *II.* del suo Cortigiano, che utilmente all'occasione potrà consultarsi.

APPENDICE I.

Del bello.

Il bello, di cui in varie guise da varj s'è ragionato, in altro propriamente non è riposto, che in una rappresentazione piacevole; e tutto quello per conseguenza che contribuisce a far sì che la rappresentazione di una o più cose porga diletto, contribuisce necessariamente a far che bella si chiami.

Or egli è legge universale della nostra natura, che ogni cosa, la quale eserciti vivamente la facoltà del corpo, o quelle dell'animo, senza offenderle nè stancarle, produce un piacere. Quanto adunque la rappresentazione di uno o più oggetti offrirà maggior numero d'impressioni e d'idee, sicchè le facoltà del corpo e dell'animo ne sieno più vivamente esercitate, e quanto più facilmente, e senza fatica tutte queste impressioni ed idee potranno da noi rilevarsi; tanto più aggradevole sarà una tale rappresentazione, e tanto per conseguenza sarà chiamata più bella.

Questa è la ragione, per cui la *verità* congiunta coll'*unità* è stata sempre riguar-

data come uno dei principali elementi del bello, per la moltiplicità delle impressioni ed idee, che la varietà ci presenta, unità alla facilità di tutte rilevarle ad un tempo solo, quando per la loro unità e connessione formano un sol tutto.

Per la stessa ragione al bel contribuisce la *regolarità*, la *proporzione*, l'*ordine*, la *simmetria*, la conosciuta *corrispondenza de' mezzi col fine*, l'esatta *imitazione della natura*, la *novità*, la *grazia*, l'*eleganza*, la *sublimità*, la *magnificenza*: cose tutte, le quali giovano o ad attrarre ed intertener maggiormente l'attenzione, e con ciò esercitarla, o ad accrescere il numero delle impressioni e delle idee, o a facilitare il modo di rilevare tutte queste moltiplici impressioni ed idee nel tempo stesso e senza fatica.

Or applicando questi principj alle opere d'ingegno, e singolarmente alle letterarie, perchè un componimento di qualunque sorte abbia a chiamarsi bello, richiedesi:

In 1. luogo unità di soggetto, perchè tutto riferendosi ad un sol punto, l'attenzione su quello possa fissarsi più agevolmente e senza venire ad altre cose dissipata e distratta.

2. Varietà di parti, perchè la moltiplicità delle idee, che indi nascono, esercitin l'attenzione con più diletto, e le tolgano la stanchezza e la noja che necessariamente

proviene dallo star troppo tempo occupato sopra una sola e medesima idea, o sopra idee del tutto uniformi.

3. Acconcia distribuzione, proporzione, ordine, connessione fra queste parti, onde veggansi tendere di concerto a formare un sol tutto, e questo perciò si possa più facilmente e senza fatica rilevar tutto insieme.

4. Esatta corrispondenza di mezzi col fine proposto: e quindi somma chiarezza e precisione ove trattasi d'instruire; solidità e robustezza di argomenti, ove cercasi di convicere o persuadere; opportuno maneggio d'affetti, ove si tratta di movere; pitture vive, piacevoli, nuove, ingegnose, ove cercasi di dilettare.

5. Sopratutto attenzione grandissima allo stile, che è quel colorito e quella vernice che a tutte le opere letterarie dà il maggior risalto e splendore; e senza cui avviene sovente che molte cose buone e pregevoli rimangono tuttavia abbiette e trascurate.

Le qualità, che aver debbe dispensabilmente chiunque ama formarsi uno stil commendevole, sono: 1. perfetta cognizione della lingua in cui si parla o si scrive, e quindi esatta purità e proprietà ne' termini, e piena osservanza delle regole grammaticali nell'uso de' termini e nella sintassi; 2. perfetta chiarezza e nitidezza di discorso; 3. una certa armonia, che renda facile ed aggradevole il discorso a chi legge od

ascolta. Secondo poi i diversi soggetti dee lo stile aver di più la facilità, la grazia, l'eleganza o la vivacità, la forza, la sublimità, la magnificenza, che si conviene.

APPENDICE II.

Del sublime.

La sublimità, come poc'anzi abbiamo accennato, è una delle qualità che costituiscono il bello: ma richiede una più particolare spiegazione, perchè non tutti ne hanno la stessa idea. Prenderem quindi a considerarla prima ne' medesimi oggetti che diconsi grandi, o subblimi; poi nella maniera di descriverli, o rappresentarli.

ARTICOLO I.

Della subblimità negli oggetti.

Non è facil cosa l'esprimere a parole la precisa impressione che fanno sopra di noi gli oggetti grandi e sublimi, quando li riguardiamo; ognun però abbastanza in se stesso per esperienza la sente. Consiste ella in una specie di elevazione, ed espansione dell'animo, che lo solleva sopra il suo stato ordinario, e l'empie d'un senso di maraviglia e di stupore, ch'ei non sa ben descrivere. La commozione è certamen-

te piacevole, ma insieme d' un genere serio: ha un certo grado di solennità e maestà imponente, che si accosta alla severità, spezialmente allorchè giugne alla sua massima altezza; e facilmente distinguesi dalla più gaja e vivace commozione, che nasce dagli oggetti leggiadri, e graziosi.

Ogni vastità illimitata produce tosto l' impressione del sublime. Tale è l' effetto che crea in noi la vista d' una pianura senza confine, l' ampiezza immensa del firmamento, l' indefinita espansione dell' oceano un' erta montagna che perdesi tra le nubi, un precipizio di cui non veggasi il fondo. Tolto ogni limite ad un oggetto si rende tosto sublime.

Non è però la sola vastità dell' estensione che ecciti quest' idea: un suono grave e gagliardo, il rimbombo del tuono, il romoreggiar de' venti, lo strepito della moltitudine, il frastuono di una vasta cateratta di acque sono certamente oggetti sublimi, sebben non abbiamo relazione allo spazio.

Una gran forza messa in azione eccita sempre sublimi idee, e questa n' è forse la più copiosa sorgente. Quindi le grande impressioni de' tremuoti, delle volcaniche eruzioni, de' furiosi incendj, delle vaste inondazioni dell' oceano in tempesta, dell' imperversare de' venti, de' tuoni, e de' fulmini, e di tutte le violenze straordina-

rie degli elementi. E come l' azzuffamento di due eserciti è il più alto sfogo dell' umana forza; così in se racchiude moltiplici fonti del sublime, e vien considerato come uno de' più grandiosi spettacoli che possano presentarsi allo sguardo e alla immaginazione.

Burke propone come sorgente unica del sublime il terrore, affermando che non han questo carattere, se non gli oggetti che producono l' impressione del dolore, e del pericolo. Ma il magnifico prospetto di una immensa pianura, o del firmamento stellato è certamente sublime, sebbene il terrore non v' abbia parte.

È da confessare però che il terrore alle impressione sublimi assaissimo contribuisce; e perciò tutte le idee del genere solenne ed imponente, e che confinono col terribile, quali sono la solitudine, il silenzio, l' oscurità, il disordine accrescono mirabilmente siffatta impressione. Le scene della natura, che più innalzan la mente, e producono i sentimenti sublimi, sono non già una spiaggia amena, o una verde, e ridente campagna, ma una una montagna scoscesa, un lago solitario, un' antica foresta, un torrente che scorra in mezzo ai dirupi. Il cupo suono d' una campana ha sempre un non so che di grande; ma quando s' ode nel più profondo silenzio della notte, il divien doppiamente. L' oscurità produce essa pure lo stesso effetto, qual è il fosco orror d' una

selva o d' una profonda caverna, e qual sono comunemente le scene notturne. Anzi la stessa oscurità dell' oggetto, che non si possa ben concepire, fa che l' immaginazione ne resti più fortemente colpita: così l' infinità dell' Ente supremo, e l'eternità della sua esistenza, benchè sorpassano ogni concepimento, pure n' esaltano al più sublime grado l' idea. Anche il dissordine accresce l' impression del sublime: una gran massa di rupi gettate alla rinfusa dalle mani della Natura ferisce la mente d' idee più grandi, che se fossero l' una su l' altra assettate colla più studiata simmetria.

Un' altra specie di sublime che può chiamarsi morale, o sentimentale, è quel che nasce da una straordinaria energia negli atti, o ne' sentimenti degli uomini. Scevola che arde la destra per avere fallito il colpo disegnato contro Porsenna; Cloclite che a tutto l' esercito di Porsenna si oppone solo sul ponte; Curzio che per salvare la patria si precipita nella voragine; i Decj che per lei si sacrificano agli Dei infernali; empion la mente di un' attonita meraviglia. Così sorprende il vecchio Orazio presso *Corneille*, allorchè domandato che far doveva suo figlio rimasto solo contro i tre Curiazj, risponde: *Morire*. Sorprende egualmente la fermezza di Poro che dopo una valorosa difesa fatto prigioniero da Alesandro, e interrogato da lui in qual guisa vo-

leva esser trattato, risponde: *da Re.* Sorprende non meno il coraggio e la confidenza di Cesare, che al nocchiero atterrito dalla tempesta grida: *Quid times? Caesarem vehis.*

Ovunque mirisi una gran forza messa in attività, e in grande e straordinario effetto prodotto da questa forza, sia egli accompagnato o no dal terrore, eccita l'ammirazione, e solleva l'animo ad idee grandi e sublimi.

ARTICOLO II.

Del parlare e dello scriver sublime.

Il parlare e lo scrivere sublime in altro appunto non è riposto, che nel sapere fortemente esprimere le idee testè accennate, nel sapere cioè rappresentare gli oggetti, o gli atti, o i sentimenti sublimi in maniera che feriscano l'immaginazione di chi legge, od ascolta, come se a questi atti od oggetti ei si trovasse presente, o udisse ei medesimo le descritte persone prorompere in quei magnanimi sentimenti.

Longino nel suo trattato dello scriver sublime cinque fonti ne accenna, il primo de' quali è l'arditezza o grandezza de' pensieri, il secondo è il pateti co, il trzo è la convenevole applicazione delle figure, il quarto l'uso de' tropi e delle belle espres-

sioni, il quinto l'armonica struttura e disposizione delle parole. Ma i due primi soltanto, cioè l'arditezza e grandezza de' pensieri, e la forte espressione e pittura delle passioni appartengono veramente al sublime; i tre altri, cioè le figure, i tropi e l'armonia, al bello scrivere in generale piuttosto che al sublime in particolare si riferiscono.

Anzi il vero sublime sdegna qualunque vano ornamento, ed ama d'esser esposto, nella sua schietta o naturale grandezza colla maggiore semplicità. « Facciasi, disse Iddio, la luce; e la luce fu fatta « è un tratto riconosciuto come sublime dallo stesso *Longino*, perchè esprimento un grande effetto prodotto da una forza onnipossente colla massima facilità. Ma questo effetto medesimo che esposto nella maniera più semplice sì altamente colpisce, perderebbe tutta la forza se co' rettorici abbellimenti esornar si volesse, dicendo a modo d'esempio: « Il supremo Arbitro della natura « colla possente energia di una sola parola « alla luce diè l'esistenza « . Questo sfoggio intempestivo di ornamenti, inalzando apparentemente lo stile, come acconciamente osserva *Bolieau*, deprimerebbe il pensiero.

Or nel pensiero appunto consiste il sublime. Se l'oggetto, se l'atto, se il sentimento che rappresentasi, non è grande

per se medesimo, invano cercasi d' ingrandirlo colle parole; e sovente accade che con questi inutili sforzi in luogo dell' ammirazione si ecciti il riso.

Allorchè l'oggetto per se medesimo è veramente grande e sublime, non solamente con nobile semplicità vuol essere espresso, ma eziandio con giudiziosa parsimonia di parole: ogni parola superflua scema la forza al pensiero. Veggasi come *Lucano* per volere amplificare male a proposito il *Quid times? Caesarem vehis*, che è tanto sublime ed energico nella sua concisa semplicità, è riuscito a degradarlo e snervarlo, finchè lo ha ridotto ad una puerile ed insulsa ampollosità (Phars. Lib. V. v. 578.):

Sperne minas, inquit, pelagi ventoque furenti
Trade sinum: Italiam, si coelo auctore recusas;
Me pete. Sola tibi caussa haec est justa timoris,
Vectorem non nosse tuum, quem Nomina nunquam
Destituunt; de quo male tunc Fortuna meretur,
Cum post vota venit. Medias perrumpe procellas,
Tutela secure mea. Coeli iste, fretique,
Non puppis nostrae labor est. Hanc Caesare pressam
A fluctu defendet onus . . . . .
. . . Quid tanta strage paratur

Ignoras? Quaerit pelagi, coelique tumultu
Quid praestet Fortuna mihi (1).

Nè il sentimento medesimo del sublime, cumunque strettamente e semplicemente espresso, può lungamente protrarsi. La mente non può durare gran tempo in quella elevazione a cui esso l'innalza; e cerca sempre di ricadere nel suo stato ordinario. Quindi i tratti sublimi esser debbono come i lampi del cielo, che altamente risplendono e abbagliano, ma scompajono prontamente.

Non basta però allo scriver sublime la semplicità; concisione, e brevità: vi si richiede inoltre, e principalmente, nerbo o

(1) . . . . » Sprezza pur, dice, i nembi,
» E al furiar del vento aprir le vele.
» Se dell'aure il favor ti vieta Italia.
» Il mio ti guidi. Del timor cagione
» E' che tu ignori il Passaggier, cui ride
» Ognor propizio il ciel, cui la Fortuna
» Mal serve allor, che non previene i voti.
» Va; dello scudo mio sicuro affronta
» L'alto mar procelloso. Al nostro abete
» Non minacciano i nembi: a lui fia scampo
» Cesare col suo peso . . . .
» Non sai qual s'apparecchi alto destino
» Con sì gran strage? Di trovar procura
» Qual ben coi fiotti e il minacciar del cielo.
» La fortuna mi rechi.

Trad. dell' Ab. CASSOLA.

robustezza, la quale in gran parte dalla medesima semplicità e concisione dipende, e in parte maggiore dipende da un'opportuna scelta di circostanze, che presentin l'oggetto nel suo più grande, più lominoso prospetto. Se la descrizione è troppo generica e spogliata affatto di circostanze, l'oggetto appare in una dubbia luce, e poca, o niuna impressione fa sopra l'animo: e se circostanze vi si framischiano triviali, od improprie, il tutto cade e illanguidisce. Una tempesta, a cagion d'esempio, è un oggetto sublime in natura; ma perchè sia sublime nella descrizione, non basta usare le generali espressioni intorno alla sua violenza, o descriverne i comuni effetti di scuotere gli alberi, o sollevar l'onde: convien dipingerla con tali circostanze, che empian la mente di grandi e terribili idee. Ciò è stato felicemente eseguito da *Virgilio* nel seguente tratto delle Georgiche (Lib. I.):

Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molatur dextera, quo maxima motu
Terra tremit, fugere ferae, et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor (1),

---

(1) » Il Padre Giove nel gran bujo assiso
» Degli atri nembi colla rossa destra
» Vibra le ardenti folgori, al qual moto

così parlando de' giganti egli dice (ib.)

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam
Scilicet, atque Ossae frondosum involvere
Olympum :
Ter Pater extructos disjecit fulmine mon-
tes (1).

Claudiano all'incontro in un frammento sopra la guerra de' giganti, rappresentandoli in atto di svellere e di portar le montagne, immagine così grande in se stessa, ha saputo render buffa e ridicola quest'immagine, dipingendo un de' giganti col monte Ida sopra le spalle, e con un fiume che da quello calando gli scorre giù per la schiena.

I difetti opposti al sublime son due principalmente il freddo e l'ampolloso. Il freddo consiste nel degradare un oggetto, o un sentimento sublime in se stesso, con un basso concetto, o con una debole e pue-

---

» Trema la terra, fuggono le fiere,
» E per le vene de' mortali scorre
» Freddo timor, che li umilia e confonde;
(1) . . . . . . » Essi tre volte
» Di sovrapporre al Pelio l'Ossa, e all'Ossa
» L'alto selvoso Olimpo si sforzaro;
» Tre volte Giove i sovrapposti monti
» Colla terribil folgore atterrò.

vile descrizione; l'ampolloso nel portare un oggetto ordinario e triviale oltre alla sua sfera colla pretenzione di recarlo al sublime o nel cercare d'inalzare un'oggetto sublime oltre a tutti i limiti naturali e ragionevoli.

Di tutti i libri e antichi e moderni, la sacra Bibbia, e singolarmente i libri profetici son quelli che ci forniscono i più splendidi esempi della vera sublimità. Le descrizioni di Dio hanno in quelli una nobiltà mirabile, tanto per la grandezza dell'oggetto, quanto per la maniera di rappresentarlo. Qual folla, a cagion d'esempio, di terribili e sublimi idee non ci si offre in quei passi del salmo XVII., ove descrivesi la comparsa dell'Onnipossente? » Si commosse, e tremò la terra; o conturbati e » commossi forono li fondamenti de' monti, » perchè sdegnato si è Dio con quelli. A» scese il fumo nell'ira di lui; arse il fuo» co dalla sua faccia, i carboni da lui si » accesero. Piegò i cieli, e calò, e la caligine » era sotto i suoi piedi. Salì sopra i Che» rubini, e volò, volò sulle penne de' ven„ ti. Pose le tenebre suo nascondiglio, e „ fece a se d'intorno suo padiglione l'ac„ qua tenebrosa fra i nembi dell'aria „. Di simili tratti infinito numero s'incontra e ne' *Salmi*, e nel libro di *Giobbe*, e ne'cantici di *Mosè*, di *Debora*, di *Ezechia*, e nei libri de' *Profeti*, spezialmente in *Isaia*, e *Geremia*, il primo de' quali e più subli-

me di tutti nel grande e nel terribile, il secondo nel patetico.

Dopo i profeti *Omero* è quello che per sublimità più si ammira. Le sue descrizioni degli eserciti che si affrontano; l'anime, il fuoco, la rapidità, il terrore, che domina nelle sue battaglie, ad ogni lettor dell' Iliade frequenti esempi forniscono della più alta sublimità. L'introduzione degli Dei bene spesso contribuisce a sollevar maggiormente la maestà di queste scene guerriere. Nel libro XX. spezialmente ove tutti gli Dei prendon parte al compimento, chi in favore de' Greci, e chi de' Trojani, il poeta sembra aver posto i suoi sforzi maggiori; e la descrizione s' inalza alla più stupenda magnificenza. Giove tuona dal cielo; Nettuno scuote col suo tridente la terra; crollan le navi de' Greci, le mura delle città, e le montagne; la terra trema infino al centro: Plutone balza dal trono, temendo non sieno i profondi arcani delle tartaree regioni aperti agli occhi de' mortali. Nell' Odissea sublimissimi sono i tratti di Scilla, Cariddi, Antifati e Polifemo; che *Orazio* chiama miracoli (1) e più ancora quello, ove Ulisse balza nudo coll' arco e

(1) *Ut speciosa dehinc miracula promat Antiphatem, Scyllamque, et cum Cyclope Charybdim.*

gli strali, e colla terribilità di un Dio vendicatore in mezzo alla porta della sala, in cui banchettavano i Proci, e loro scoprendosi intima a tutti la morte.

Rapido e sublime nelle descrizioni delle battaglie è pur *Ossian* d'ordinario. Nel Fingal così egli dipinge la battaglia degli Scandinavi cogl' Irlandesi.

» Come d' autunno le procelle nere
» Sbucan da due echeggianti alte montagne,
» Si gli uni agli altri s' avventar gli Eroi.
» Quai due scendendo torbidi torrenti
» Dall' erte balze, incontransi e confondono
» L' onde spumanti dilagando il piano;
» Tai nella mischia romorosi e densi
» E tenebrosi ad affrontarsi andaro
» Lochino ed Inisfela. I crudi colpi
» Mesce duce con duce, ed uom con uomo:
» Scudo percosso a scudo alto risuona:
» Balzan per l' aria gli elmi: il sangue sgorga
» E fuma intorno. Quale è il fier fragore
» Dell' ocean, che rompe i scogli in flutti;
» Qual del tuono lo scoppio in ciel rimbomba,
» Tale il rumor è dell' orribil pugna.

Meno ardente e impetuoso nelle battaglie si mostra *Virgilio*, sebbene in più luoghi Enea, Turno, Mezenzio vi facciano grande e luminosa comparsa. Ma la sublimità di Virgilio assai più s' ammira nell' in-

cendio di Troja, e nella discesa d' Enea all' Inferno.

Sublime nel *Tasso* è il congresso de' demonj imitato poscia dal *Milton*, portentose le avventure del bosco incantato, e assai movimento e colore si scorge pur ne' suoi combattimenti, ove Argante, Clorinda, Solimano, Tancredi, Rinaldo fan prove meravigliose.

Eguali prove e maggiori fan presso l' *Ariosto* Mandricardo, Gradasso, Rodomonte, Marfisa, Bradamante, Astolfo, Ruggiero, Rinaldo, Orlando; ma l' uso delle armi fatate spesso ne scema la maraviglia, e le cose portate alla stravaganza fanno talvolta che la meraviglia degeneri nel ridicolo (1).

Molta sublimità regna ne' poemi di *Milton* e *Klopstok*; ma ella è d' un genere totalmente diverso, consistendo più nelle astrazioni metafisiche, e nella rappresentazione di un mondo invisibile, che in quella degli oggetti reali e visibili.

Immaginazione sublimissima in questo ge-

(1) Questo difetto si scorge maggiormente nel *Berni*, come dove ci descrive uno a cavallo, che tagliato per mezzo a treverso pur seguitava a compattere, finchè, volendo calare un fendente a due mani, il tronco superiore sen cadde a terra, e concgiude.

nere prima di essi ha mostrato il *Dante* nella sua descrizione dell' Inferno, del Purgatorio, e del Paradlso, massimamente nel primo.

Nel *Petrarca* la finezza e dilicatezza de' pensieri, e la dolcezza delle espressioni ammirasi piuttosto che la grandezza e sublimità.

I lirici, ove maggior copia s' incontra di tratti grandi e sublimi, sono *Pindaro Orazio*, il *Chiabrera*.

Ne' tragici quelli che per sublimità si distinguono, sono *Eschilo*, *Sofocle*, ed *Euripide* fra i Greci, *Corneille*, e *Crebbillon* tra i Francesi, tra gl' Inglesi *Shakespeare*, e *Alfieri* tra gl' Italiani.

APPENDICE III.

Del gusto.

Come intorno alla natura del bello diversissimo sono state le opinioni; così intorno al gusto, che di quello suol essere il giudice.

Il gusto può definirsi quella facoltà, per

,, Così colui, che non se n' era accorto
,, Andava combattendo, ed era morto.

cui sappiamo distinguere il bello, e sentirne il piacere.

Questa facoltà è comune in qualche grado a tutti gli uomini; perciocchè nell'umana natura non vi è cosa più universale del piacere, che proviene dal bello. Ma benchè niuno di questa facoltà sia affatto privo, nondimeno i gradi in chi la possiede sono assai differenti.

In alcuni ne appar soltanto un piccol barlume; le bellezz, che ad essi piacciono sono del genere più triviale e più sensibile; e di queste pure non hanno che una debole e confusa percezione: laddove in altro il gusto perviene ad un vile discernimento e ad una viva sensibilità delle più fine bellezze.

Questa diiferenza in parte si deve alla diversa costituzion fisica, ed organi più dilicati, a più fine interne potenze, di cui alcuni sono dotati a preferenza di altri; ma assai più debbesi all'educazione e alla coltura. Di ciò ognuno si può agevolmente convincer sol riflettendo e all'immensa superiorità, che nella finezza del gusto la coltura e l'educazion fornisce alle nazioni civilizzate sopra alle barbare, e che fornisce nella medesima nazione alle persone esercitate nelle arti liberali sopra all'incolto e rozzo volgo.

L'esercizio per legge universale della nostra natura contribuisce al miglioramento di tutte le nostre facoltà così del corpo, come

dell' animo. Una prova sensibile rispetto alle facoltà attinenti al gusto ne abbiamo in quella parte che chiamasi orecchio per la musica. A principio non si gustano che le composizioni più semplici e piane; l'uso e la pratica estendono il poter nostro, e c'insegnano a gustare le melodie più dilicate; finchè per gradi ci abilitano ad entrare negli intralciati e composti piaceri dell' armonia. Così l' occhio per le bellezze della pittura non si aquista tutto ad un tratto; ma a poco a poco si forma col veder varj dipinti, e studiare le opere dei migliori maestri. E precisamente allo stesso modo, rispetto alle bellezze del comporre, l' attenzione a' più approvati modelli, lo studio de' migliori autori, il confronto de' maggiori o minori gradi nello stesso genere di bellezza, son que' che producono il raffinamento del gusto.

Per due modi l' esercizio contribuisce a questo raffinamento, in primo luogo col perfezionare la sensibilità naturale pel bello, in secondo luogo col perfezionar la ragione per ben conoscerlo e giudicarlo.

Imperocchè da amendue le cose dipende la finezza del gusto: e ciò si comprenderà agevolmente considerando che massime nelle opere d' ingegno il bello per la più parte consiste nelle rappresentazioni o degli oggetti naturali, o de' caratteri, delle azioni, e de' costumi degli uomi. Ora il piacere che proviamo da tali rappresentazioni, è tanto maggiore, quanto sono esse meglio ese-

guite; e il sentire e conoscere, che sieno bene eseguite, dipende in parte dalla medema sensibiliti, e in parte maggiore dall'intelletto e dalla ragione. Le bellezze spurie, siccome sono i caratteri non naturali, i sentimenti forzati, lo stile affettato, possono piacere per alcun poco, finchè la loro opposizione alla natura e al buon senso non sia stata osservata; ma qualora dimostrisi come la natura avrebbe dovuto essere più giustamente imitata, come lo scrittore avrebbe potuto in miglior maniera trattare ed esporre il suo soggetto, l'illusione ben tosto dileguasi, e quelle false bellezze più non danno piacere.

Il gusto adunque nel suo stato perfetto dee riguardarsi come un risulto della natura insieme e dell'arte, supponendo esso il natural senso del bello raffinato dalla frequente attenzione a' più degli oggetti, e nel tempo stesso guidato e perfezionato da' lumi dell' intelletto e della ragione.

Aggiugneremo che al vero gusto non men richiedesi un cuor ben fatto, che una mente bene assestata. Le morali bellezze non solamente per se medesime superano tutte le altre; ma influiscono più o meno sopra una gran moltitudine d' altri oggetti del gusto. Dovunque han parte gli affett , i caratteri, o le azioni degli uomini (e queste cose certamente forniscono all' ingeguo i migliori soggetti), non si può farne una giusta descrizione, nè può sentirsi appieno la bellezza delle descrizioni fatte da altri

se non si posseggono virtuose affezione. Chi ha il cuor duro, o senza dilicatezza, che non sente ammirazione e trasporto per tutto ciò che è veramente nobile e grande; e degno di spezial lode, chi non ha sentimento simpatico per ciò che è tenero e dolce, assai imperfetto piacere deve ritrarre dalle bellezze dell' eloquenza e della poesia.

I caratteri del gusto, giunto che sia al suo stato perfetto, si possono ridurre a due: dilicatezza e correzione. La *dilicatezza* riguarda principalmente la perfezione di quella natural sensibilità su cui il gusto è fondato; suppone cioè organi più fini, e più sagaci potenze, che ci abilitano a scoprire quelle bellezze che ascose rimangono al senso volgare. La *correzzione* riguarda principalmente la perfezione che il gusto riceve dall' intelletto. Uomo di gusto corretto è quegli che non si lascia imporre da contraffatte bellezze, ma sempre porta con se la norma per giudicare direttamente di ogni cosa. Egli apprezza secondo la ragione il merito comparativo del bello che in ogni opera incontra, lo riferisce alla sua propria classe, assegna per quanto si può i principj ond' esso trar il potere di dilettarci, ed ei medesimo ne sente il piacere a quel grado preciso che deve, e non più.

Ma il gusto è soggetto ad esser corrotto, e sovente gusti assai diversi s' incontrano, non solo in diversi individui, ma anche in diverse nazioi e diverse età. Questi gusti

corrotti però non durano lungo tempo ; conciossiachè il natural senso del bello , e più la cagione , al fine prevalgono.

Alla greca architettura , nel totale decadimento delle scienze e delle arti , succedette la gotica ; ma le greche proporzioni , come più conformi alla natura del bello e alla ragione , novellamente rivissero al rifiorire delle arti , e se alcun tempo appresso rimasero alterate da un malinteso amore di novità , han ripigliato poscia , e tuttor conservano il lor primiero vigore.

Lo stesso è avvenuto circa alle lettere. Alla nobile semplicità del secolo Augusto succedette l' amor delle arguzie , de' concetti , de' lambiccati pensieri , delle antitesi , delle frasi ampollose al tempo di Seneca , di Lucano , di Marziale , di Silio Italico , di Stazio , di Claudiano. Ma tutto questo fu rigettato al risorgere della letteratura : e se nel secolo XVII. si tornò da molti in Italia allo stil concettoso , e alle metafore ardite e stravaganti , sul cominciare del XVIII. uno stile più ragionevole , vale a dire più naturale , più semplice , più dignitoso fu nuovamente introdotto.

Nelle diversità de' gusti però affine di giudicar rettamente quale sia buono e quale cattivo , convien far prima una distinzione. O trattasi di un medesimo oggetto , o di oggetti diversi. Nel secondo caso i gusti esser possono differenti , e tutti buoni ciò non ostante. Ad alcuni piace la poe-

sia, ad altri la storia, o l' eloquenza, chi preferisce la commedia, chi la tragedia; questi ama lo stile semplice, quegli l' ornato; la gioventù si diletta de' componimenti ameni e spiritosi, l' età più matura presceglie piuttosto i serj e gravi; alcune nazioni vogliono pitture ardite di costumi e forti rappresentazioni d' affetti, altre inclinano ad una più corretta e regolare eleganza così nelle descrizioni, come nelle cose di sentimento. Or benchè differiscano tra di loro, pur tutti mirano ad un qualche bello adattato alla loro indole, sicchè niuno ha motivo di condannare gli altri.

Ma qualora gli uomini discordino intorno al medesimo oggetto, qualora uno condanni come deforme ciò che un altro ammira come bellissimo, allora non è più semplice diversità, ma opposizione di gusto; e allor certamente, se l' uno è buono, l' altro debbe esser cattivo.

Per decidere in tal caso qual sia il buono o cattivo gusto, non v' ha che esaminare l' oggetto medesimo, e veder quali è quante ei possegga di quelle qualità che costituiscono il bello.

Se talun prenderà piacere di una nojosa e monotona uniformità, o d' una varietà confusa, intralciata, disordinata; se per uno stemperato amore di novità andrà dietro alle strevaganze più capricciose e irragionevoli, o per ignoranza e inesperienza gusterà come nuove le cose più triviali e

comuni ; se per mancanza di sentimento dilicato non saprà compiacersi che delle cose più grossolane o materiali, o per eccesso di raffinamento andrà solo in traccia di cose studiate e affettate, dirassi a ragione che il suo gusto è rozzo e imperfetto, o corrotto e vizioso.

All' incontro se nell' oggetto saprà accuratamente distinguere tutte le qualità che sono atte a renderlo bello, e saprà gustarlo ed approvarlo sol quanto meritano siffatte qualità ; il suo gusto si dirà e delicato insieme e corretto, e quindi vero, reale e perfetto buon gusto.

APPENDICE IV.

Della Critica.

Il saper discernere le qualità che rendono un oggetto bello e perfetto, o deforme e vizioso, e dove e quanto esso meriti d' esser gustato e approvato, appartiene alla critica, la quale perciò al vero e perfetto buon gusto è assolutamente indispensabile.

Non v' ha quasi nessuno, che nelle materie di gusto non senta qualche grado di piacere o dispiacere, e secondo questo non si arroghi di dare il suo giudizio. Ma altro è il dire che una cosa piace, o dispiace, ed altro è il dir che è bella o deforme.

Ad ognuno può esser lecito manifestare il piacere o dispiacere che sente da un dato oggetto; e il sol pericolo che allora corre è d'essere giudicato uom di cattivo gusto, qualor gli piaccia quel ch'è vizioso, o non gli piaccia quel ch'è veramente bello e lodevole.

Ma quando talun decide che una cosa è bella o difettosa, egli è in dovere di dar ragione del suo giudizio, e mostrar le bellezze o i difetti di ciò ch'egli critica, vale a dire se abbia o no la richiesta unità e varietà, se la regolarità, la proporzione e l'ordine, che le conviene, se i mezzi corrispondano al proposto fine, se dove han luogo le imitazioni della natura, queste sian bene eseguite, se abbiavi novità, se perspicuità, nitidezza, grazia, eleganza, o robustezza, calore, sublimità, magnificenza, e fine a qual grado.

Quindi è che una critica ragionata e giudiziosa non è cosa da tutti; ma un gusto dilicato insieme e corretto per essa è necessario, e un'esatta cognizione dell'oggetto di cui si giudica, e dalla natura, o dell'arte, a cui esso appartiene, onde discernere francamente quali e quante ei possegga delle bellezze alla sua natura, o al suo artificio proporzionate e convenienti.

APPENDICE V.

Del merito comparativo degli scrittori antichi e moderni.

Egli è un fenomeno singolare, e che spesso ha esercitato le specolazioni de' filosofi, quelle che gli scrittori e gli artisti più segnalati per le loro opere sieno generalmente apparsi in gran numero nel medesimo tempo. Alcune età ne sono state affatto povere, mentre pare che in altre la natura gli abbia prodotti con una profusa fecondità.

Varie ragioni sono state di ciò assegnate da varj; ma le cause morali sopratutto sembrano avervi influito, come le circostanze favorevoli del governo; e de' costumi, l' incoraggiamento dato agl' ingegni dagli uomini potenti, e in particolar modo l' emulazione eccitata dall' aver vivi e presenti sott' occhio i grandi esempi degli uomini straordinarj.

Comunque sia, quattro di queste felici età sono state segnatamente notate dai dotti.

La prima è il secolo della Grecia, che incomincia vicino al tempo della guerra del Peloponneso, e si stende fino a' tempi d' Alesandro il grande, nel quale periodo noi abbiamo fra gli storici *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte*, tra i filosofi *Socrate*, *Platone*, *Aristòtile*, *Zenone*, *Epicuro* tra gli oratori *Lisia*, *Demostene*, *Eschine*, *Isocrate*,

tra i poeti *Eschilo*, *Sofocle*, *Euripide*, *Aristofane*, *Menandro*, *Anacreonte*, *Pindaro*, *Alceo*, *Saffo*, *Simonide*, *Callimaco*, *Teocrito*, *Mosco*, *Bione*.

La seconda è il secolo di Roma compreso prossimamente fra l'età di Giulio Cesare e quella d'Augusto, in cui dopo *Plauto* e *Terenzio*, che furono alcun tempo prima, fiorirono tra i poeti *Lucrezio*, *Catullo*, *Tibullo*, *Properzio*, *Virgilio*, *Orazio*, *Fedro*, *Ovidio*, tra gli oratori *Cicerone* e *Ortenzio*, tra gli storici *Salustio*, *Cesare*, *Livio*.

La terza comprende il risorgimento delle lettere in Italia dal secolo XIV. al XVI. inclusivamente, in cui si ebbero *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Macchiavelli*, *Bembo*, *Casa*, *Caro*, *Castiglione*, *Costanzo*, *Guicciardini*, *Ariosto*, *Tasso* ed altri molti, parte prosatori, e parte poeti, e la più parte prosatori insieme e poeti nella propria lingua, oltre quelli che con lode scrissero latinamente, come *Angelo Poliziano*, *Sannazaro*, *Pontano*, *Vida*, *Fracastoro*, *Flaminio*, *Giovio*, *Manuzio*, *Sadoleto*, ed altri.

La quarta abbraccia l'età di Luigi XIV. in Francia, e della Regina Anna in Inghilterra, nella quale si distinsero in Francia *Corneille*, *Racine*, *Moliere*, *Boileau*, *la Fontaine*, *Ciambattista Rousseau*, *de Retz*, *Bossuet*, *Fenelon*, *Bourdalone*, *Massillon*,

Pascal, *Malebranche*, *la Bruyere*, *Boyle*, *Fontenelle*, *Vertot*; e in Inghilterra *Dryden*, *Pope*, *Addisson*, *Priar*, *Swift*, *Parnell*, *Congreve*, *Oway*, *Young*, *Rowe*, *Atterbury*, *Boeinbroke*, *Shaftsbury*, *Tillotson*, *Temple*, oltre i filosofi *Boyle*, *Locke*, *Newton*, *Clark*.

Quando parlasi comparativamente degli antichi e de' moderni, per antichi intendonsi generalmente que' che vissero ne' due primi periodi, inchiudendo anche Omero ed Esiodo, che vissero anteriormente, e per moderni quei che fiorirono nelle due ultime età, inchiudendo pur gli scrittori de' nostri tempi.

Con molto calore si agitò in Francia sul la fine del secolo XVII. a chi dovesse darsi la preferenza, tenendo *Boileau* e Mad. *Dacier* per gli antichi, *Perault* e la *Motte* pei moderni. Anche a' nostri giorni v' ha chi mostra maggiore propensione per l' uno, e chi per altro partito.

A risolvere la quistione fa d' uopo considerare in che principalmente distinguansi gli scrittori delle due prime, e quelli delle due ultime età. Le età del mondo possono in certo modo paragonarsi a quelle dell' uomo. Ora in queste noi veggiamo che l' età adulta porta seco maggior sapere e raffinamento; ma la giovenile è quella che ha maggior vivacità, maggior fuoco, maggior entusiasmo. Tale appunto sembra essere la caratteristica differenza fra i poeti, orato-

ri, e storici antichi paragonati a' moderni. Negli antichi noi troviamo maggior naturalezza, fantasia più originale, più alti concetti; nei moderni maggior artificio e correzione, ma in generale minor grandezza e sublimità.

Quindi è che per l'estenzione delle cognizioni, per l'accuratezza del pensare, ed anche per lo scrivere esatto e corretto molte opere de' moderni sono da preferirsi alle antiche: ma per tutto quel che appartiene al genio originale, alla spiritosa, magistrale, sublime esecuzione, gli antichi sono da anteporsi; e in molti generi da moderni non sono stati pur mai pareggiati.

Nell'epica poesia, a cagion d'esempio, *Omero* e *Virgilio* stanno tuttora di molti gradi al di sopra dei loro imitatori. Oratori eguali a *Demostene* e a *Cicerone* nelle ultime età non si sono mostrati. Nella storia, sebbene maggior accuratezza e giudizio si scopra in molti de' nostri, in niuno però abbiamo narrazioni sì eleganti, pittoresche, animate, come son quelle di *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte*, *Livio*, *Cesare*, *Sallustio*, e *Tacito*. Ne' drammi hanno i moderni aggiunto più movimento ed intreccio; ma per poesia e sentimento non abbiam nulla che superi nelle tragedie lo stil di *Sofocle*, e di *Euripide*, e nelle commedie la corretta, graziosa ed elegante semplicità di *Terenzio*. Non abbiam egloche da contraporre ad al-

cune di *Teocrito*, e di *Virgilio*: e nella lirica poesia *Orazio* è affatto senza rivali.

A tutti quegli pertanto, che amano di ben formare il gusto loro, e nutrire il loro ingegno, non si può a meno di raccomandar caldamente lo studio degli antichi classici, così greci, come latini; e la esperienza infatti dimostra che in un paese il buon gusto e il bello scrivere o fiorisce o declina a misura che gli antichi autori sono studiati e ammirati, o conosciuti e necletti.

Al tempo stesso però è da distinguersi una giusta considerazione pei primi scrittori dell'antichità da una cieca venerazione per tutto ciò che da quelli è stato scritto. Gli stessi autori più eccellenti non ono esenti in qualche luogo da giusta censura, perchè non è dato a niun' opera umana l' esssere assolutamente perfetta. Noi possiamo adunque, anzi dobbiamo leggerli con occhio cauto, onde proporci ad imitar soltanto le loro bellezze; ed è conforme alla giusta e sincera critica il confessare i difetti che trovansi in alcune parti, mentre non si lascia di ammirare il totale.

FINE.